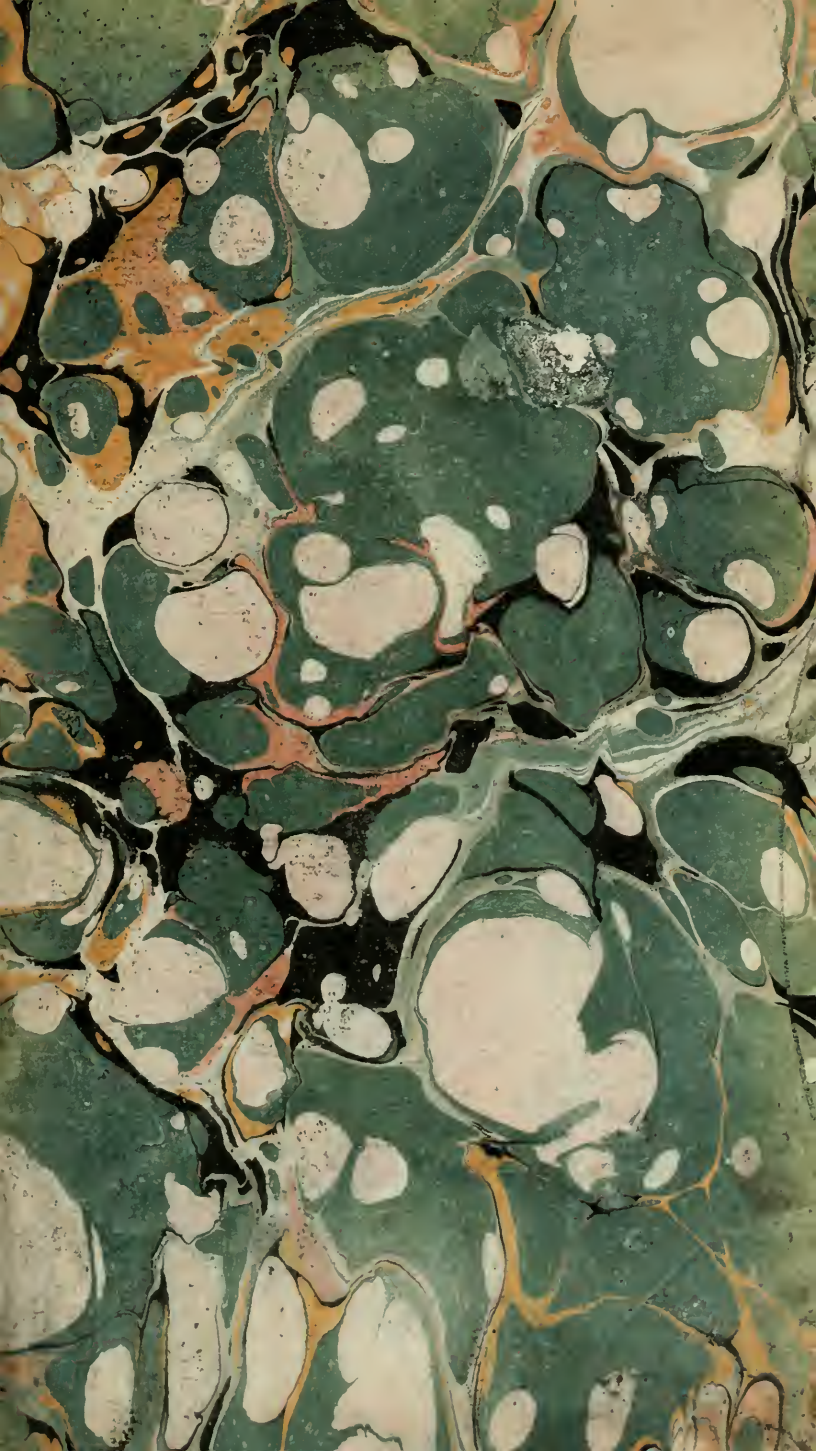


LP
R8645
.5

Rom. Sem.

OEUVRES

COMPLETES

DE J. J. ROUSSEAU.

NOUVELLE ÉDITION,

CLASSÉE PAR ORDRE DE MATIERES, ET ORNÉE DE QUATRE-VINGT-DIX GRAVURES.

TOME VINGT-UNIEME.

1793.

438632
11.9.45

PQ
2030
1788
t.21

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/oeuvrescompletes21rous

C. Monnet. inv.

Dambrun. Sculp.

ÉCRITS
SUR
LA MUSIQUE.
TOME TROISIEME.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

TOME SECOND.

F = S.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou simplement F. Quatrieme son de la gamme diatonique et naturelle, lequel s'appelle autrement *fa*. (Voy. GAMME.)

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de la musique. (Voyez CLEF.)

FACE, *s. f.* Combinaison, ou des sons d'un accord en commençant par un de ces sons et prenant les autres selon leur suite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il suit qu'un accord peut avoir autant de *faces* qu'il y a de sons qui le composent; car chacun peut être le premier à son tour.

L'accord parfait *ut mi sol* a trois *faces*. Par la premiere tous les doigts sont rangés par tierces, et la tonique est sous l'index:

par la seconde, *mi sol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, et la tonique est sous le dernier : par la troisieme, *sol ut mi*, la quarte est entre l'index et le quatrieme, et la tonique est sous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les accords dissonans ont ordinairement quatre sons, ils ont aussi quatre *faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, *s. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins.

FANFARE, *s. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court et brillant, qui s'exécute par des trompettes, et qu'on imite sur d'autres instrumens. La *fanfare* est communément à deux dessus de trompettes accompagnées de timbales, et, bien exécutée, elle a quelque chose de martial et de gai qui convient fort à son usage. De toutes les troupes de l'Europe les allemandes sont celles qui ont les meilleurs instrumens militaires ; aussi leurs marches et *fanfares* font-elles un effet admirable. C'est une chose à remarquer que dans tout le royaume de France il n'y a pas un seul trompette qui

sonne juste, et la nation la plus guerriere de l'Europe a les instrumens militaires les plus discordans ; ce qui n'est pas sans inconvénient. Durant les dernieres guerres, les paysans de Bohême, d'Autriche et de Baviere, tous musiciens nés, ne pouvant croire que des troupes réglées eussent des instrumens si faux et si détestables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées, qu'ils commencerent à mépriser, et l'on ne sauroit dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie. Tant il est vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens !

Fantaisie, *s. f.* Piece de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaisie*, que le caprice est un recueil d'idées singulieres et disparates, que rassemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir ; au lieu que la *fantaisie* peut être une piece très réguliere, qui ne differe des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, et qu'elle n'existe plus sitôt qu'elle est achevée. Ainsi le caprice est dans

l'espece d'assortiment des idées, et la *fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de là qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaisie;* car sitôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *fantaisie*, c'est une piece ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE, *s. f.* Intervalle dissonant appelé par les Grecs *hémi-diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre degrés diatoniques, ainsi que ceux de la quinte juste, mais dont l'intervalle est moindre d'un sémi-ton ; celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur et d'un sémi-ton majeur, et celui de la *fausse-quinte* seulement d'un ton majeur, d'un ton mineur et de deux sémi-tons majeurs. Si sur nos claviers ordinaires on divise l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fausse-quinte* comme *si fa*, et de l'autre le triton comme *fa si :* mais ces deux intervalles égaux en ce sens ne le sont ni quant au nombre des degrés, puisque le triton n'en a que trois, ni dans la préci-

sion des rapports, celui de la *fausse-quinte* étant de 45 à 64, et celui du triton de 32 à 45.

L'accord de *fausse-quinte* est renversé de l'accord dominant, en mettant la note sensible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *fausse-quinte* dissonance de la *quinte-fausse* réputée consonnance, et qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION, *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET, *s. m.* C'est cette espece de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait à-peu-près, quand il chante le fausset, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du françois *faux*, opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie; mais s'il vient, comme je le crois, du latin *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu de

deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *faucet.*

Faux, *adj.* et *adv.* Ce mot est opposé à *juste.* On chante *faux* quand on n'entonne pas les intervalles dans leur justesse, qu'on forme des sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des cordes *fausses*, des instrumens *faux.* Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille et non dans la glotte : cependant j'ai vu des gens qui chantoient très *faux* et qui accordoient un instrument très juste ; la fausseté de leur voix n'avoit donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les instrumens, quand les tons en sont *faux*, c'est que l'instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes fausses, ou qu'elles ne sont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les levres.

Faux-accord. Accord discordant, soit parcequ'il contient des dissonances proprement dites, soit parceque les consonnances n'en sont pas justes. (Voy. accord-faux.)

Faux-bourdon, *s. m.* Musique à plu-

sieurs parties, mais simple et sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales et dont l'harmonie est toujours syllabique : c'est la psalmodie des catholiques romains chantée à plusieurs parties. Le chant de nos psaumes à quatre parties peut aussi passer pour une espece de *faux-bourdon*, mais qui procede avec beaucoup de lenteur et de gravité.

Feinte, *s. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un diese ou par un bémol. C'est proprement le nom commun et générique du diese et du bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage, mais ou ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre langue ; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appeloit aussi *feintes* les touches chromatiques du clavier que nous appelons aujourd'hui touches blanches, et qu'autrefois on faisoit noires, parceque nos grossiers ancêtres n'avoient pas songé à faire le clavier noir pour donner de l'éclat à la

main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au ravalement.

Fête, *s. f.* Divertissement de chant et de danse qu'on introduit dans un acte d'opéra, et qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'opéra même est ennuyeux : dans un drame intéressant et bien conduit il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'opéra entre les mots de *fête* et de *divertissement* est que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies, et le second aux ballets.

Fi. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *fa* diese, comme ils solfient par *ma* le *mi* bémol ; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez solfier.)

Figuré. Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie : aux notes, comme dans ce mot, *basse-figurée*, pour exprimer une basse dont les notes portant accord sont subdivisées en plusieurs autres notes de

moindre valeur (voyez BASSE-FIGURÉE) : à l'harmonie, quand on emploie par supposition et dans une marche diatonique d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE et SUPPOSITION.)

FIGURER, *v. a.* C'est passer plusieurs notes pour une ; c'est faire des doubles, des variations ; c'est ajouter des notes au chant de quelque maniere que ce soit ; enfin c'est donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires. (Voy. DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un son, c'est en chantant ménager sa voix en sorte qu'on puisse le prolonger long-temps sans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *filer* un son ; la premiere en le soutenant toujours également, ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accompagnement travaille ; la seconde en le renforçant, ce qui est plus usité dans les passages et roulades. La premiere maniere demande plus de justesse, et les Italiens la préferent ; la seconde a plus d'éclat, et plaît davantage aux François.

FIN, *s. f.* Ce mot se place quelquefois

sur la finale de la premiere partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter et finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus guère ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le point final à l'exemple des Italiens. (Voy. POINT FINAL.)

FINALE, *s. f.* Principale corde du mode, qu'on appelle aussi tonique, et sur laquelle l'air ou la piece doit finir. (Voy. MODE.)

Quand on compose à plusieurs parties, et sur-tout des chœurs, il faut toujours que la basse tombe en finissant sur la note même de la *finale*. Les autres parties peuvent s'arrêter sur sa tierce ou sur sa quinte. Autrefois c'étoit une regle de donner toujours à la fin d'une piece la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût et tout-à-fait abandonné.

FIXE, *adj.* Cordes ou sons *fixes* ou stables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ, *s. m.* Agrément du chant françois difficile à définir, mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple.

ple. (Voyez *pl.* B, *fig.* 13, au mot FLATTÉ.)

FLEURTIS, *s. m.* Sorte de contre-point figuré, lequel n'est point syllabique ou note sur note. C'est aussi l'assemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop simple. Ce mot a vieilli en tout sens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE, *adject.* Temps *foible.* (Voyez TEMPS.)

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* est celui qui sert de fondement à l'accord (voy. ACCORD), ou au ton. (Voy. TONIQUE.) Basse-*fondamentale* est celle qui sert de fondement à l'harmonie. (Voy. BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *fondamental* est celui dont la basse est *fondamentale* et dont les sons sont arrangés selon l'ordre de leur génération : mais comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaisons ou renversemens ; et, pourvu que la basse reste la même, l'accord ne laisse pas pour cela de porter le nom de *fondamental.* Tel est, par exemple, cet accord *ut mi sol*, renfermé dans un intervalle de quinte ; au lieu que, dans l'ordre de sa génération *ut sol mi*, il comprend une dixieme

et même une dix-septieme, puisque l'*ut fondamental* n'est pas la quinte de *sol*, mais l'octave de cette quinte.

Force, *s. f.* Qualité du son, appelée aussi quelquefois *intensité*, qui le rend plus sensible et le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore sont ce qui rend le son aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos est ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart est trop grand et qu'on force l'instrument ou la voix (voy. FORCER), le son devient bruit et cesse d'être appréciable.

Forcer la voix, c'est excéder en haut ou en bas son diapason, ou son volume à force d'haleine ; c'est crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd sa justesse : cela arrive même aux instrumens où l'on force l'archet ou le vent ; et voilà pourquoi les François chantent rarement juste.

Forlane, *s. f.* Air d'une danse de même nom, commune à Venise, sur-tout parmi les gondoliers : sa mesure est à $\frac{6}{8}$; elle se bat gaiement, et la danse est aussi fort gaie : on l'appelle *forlane* parcequ'elle a pris nais-

sance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

Fort, *adj.* Ce mot s'écrit dans les parties pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser, chanter à pleine voix, tirer de l'instrument beaucoup de son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *fortissimo*, dont on n'a guere besoin dans la musique françoise, car on y chante ordinairement *très fort.*

Fort, *adj.* Temps *fort.* (Voyez temps.)

Forte-piano. Substantif italien composé, et que les musiciens devroient franciser, comme les peintres ont francisé celui de *chiaro-scuro* en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* est l'art d'adoucir et renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La musique, en imitant la variété des

accens et des tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, et parler tantôt doux, tantôt fort; tantôt à demi-voix; et voilà ce qu'indique en général le mot *forte-piano*.

Fragmens. On appelle ainsi à l'opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opéra, et qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entre eux, pour être représentés successivement le même jour et remplir avec leurs entr'actes la durée d'un spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, et qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

Frappé, *adj. pris subst.* C'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, et où l'on frappe pour marquer la mesure. (Voyez thésis.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à quatre frappent aussi le troisieme. En battant de la main la mesure, les François ne frappent jamais que le premier temps et marquent les autres par divers

mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois et levent le troisieme ; ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre et levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples et semblent plus commodes.

Fredon, *s. m.* Vieux mot qui signifie un passage rapide et presque toujours diatonique de plusieurs notes sur la même syllabe : c'est à-peu-près ce que l'on a depuis appelé *roulade*, avec cette différence, que la roulade dure davantage et s'écrit, au lieu que le *fredon* n'est qu'une courte addition de goût, ou, comme on disoit autrefois, une *diminution* que le chanteur fait sur quelque note.

Fredonner, *v. n. et a.* Faire des *fredons*. Ce mot est vieux et ne s'emploie plus qu'en dérision.

Fugue, *s. f.* Piece ou morceau de musique où l'on traite, selon certaines regles d'harmonie et de modulation, un chant appelé *sujet*, en le faisant passer successivement et alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales regles de la *fugue*, dont les unes lui sont propres, et les autres communes avec l'imitation.

I. Le sujet procede de la tonique à la dominante ou de la dominante à la tonique, en montant ou en descendant.

II. Toute *fugue* a sa réponse dans la partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la quarte ou à la quinte, et par mouvement semblable le plus exactement qu'il est possible, procédant de la dominante à la tonique quand le sujet s'est annoncé de la tonique à la dominante, et *vice versâ :* une partie peut aussi reprendre le même sujet à l'octave ou à l'unisson de la précédente ; mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse.

IV. Comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, et l'autre seulement trois en continuant de monter de la dominante à la tonique, cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, et

de faire quelque changement dans la réponse pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. C'est autre chose quand on se propose de changer de ton ; alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autre corde produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *fugue* soit dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'une et l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire à lui-même, et que l'art du compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté ; cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces regles, qui sont fondamentales pour réussir dans ce genre de composition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *fugues* en général rendent la musique plus bruyante qu'agréable ; c'est

pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de partie en partie et de modulation en modulation, le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens: l'un dans le mouvement, qu'il faut sans cesse contraster; de sorte que si la marche de la *fugue* est précipitée, les autres parties procedent posément par des notes longues; et au contraire, si la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage : le second moyen est d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties, s'approchant trop de celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle et ne l'empêchent de se faire entendre assez nettement; en sorte que ce qui seroit un vice par-tout ailleurs devient ici une beauté.

Unité de mélodie; voilà la grande regle

commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les accords, les intervalles, afin qu'un certain son et non pas un autre fasse l'effet principal; *unité de mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des instrumens ou des voix d'espece différente, afin que la partie qui doit dominer se distingue plus aisément; *unité de mélodie.* Une autre attention non moins nécessaire est, dans les divers enchaînemens de modulations qu'amene la marche et le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations se correspondent à la fois dans toutes les parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de ton; de peur qu'une partie étant dans un ton et l'autre dans un autre, l'harmonie entiere ne soit dans aucun, et ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de mélodie.* En un mot, dans toute *fugue*, la confusion de mélodie et de modulation est en même temps ce qu'il ya de plus à craindre et de plus difficile à éviter; et le plaisir que donne ce genre de musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une

belle *fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manieres de *fugues;* comme les *fugues perpétuelles* appelées *canons*, les *doubles fugues*, les *contre-fugues* ou *fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, et qui servent plus à étaler l'art des compositeurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

Fugue, du latin *fuga*, *fuite*, parceque les parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre.

Fugue renversée. C'est une *fugue* dont la réponse se fait par mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez contre-fugue.)

Fusée, *s. f.* Trait rapide et continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. (Voyez *pl.* C, *fig*, 4.) A moins que la *fusée* ne soit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *fusée* sans altérer la mesure.

G.

G *ré sol*, G *sol ré ut*, ou simplement G. Cinquieme son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. (Voyez GAMME.)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois clefs de la musique. (Voyez CLEF.)

GAI, *adv.* Ce mot, écrit au-dessus d'un air ou d'un morceau de musique, indique un mouvement moyen entre le vîte et le modéré : il répond au mot italien *allegro* employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractere d'une musique, indépendamment du mouvement.

GAILLARDE, *s. f.* Air à trois temps gais d'une danse du même nom. On la nommoit autrefois *romanesque*, parcequ'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette danse est hors d'usage depuis longtemps ; il en est resté seulement un pas appelé *pas de gaillarde*.

GAMME, GAMM'UT, OU GAMMA-UT. Table ou échelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer et à entonner juste les degrés de l'octave par les six notes de musique *ut ré mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *solfier.* (Voyez ce mot.)

La *gamme* a aussi été nommée *main harmonique*, parceque Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes, pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les notes, jusqu'à l'invention du *si*, qui a aboli chez nous les muances, et par conséquent la *main* harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, selon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu et une corde au grave, ou plutôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans son ancienne étendue, il appela cette corde grave *hypoproslambanomenos*, et la marqua par le Γ des Grecs; et comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'échelle, en plaçant

dans le haut les sons graves selon la méthode des anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme.*

Cette *gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou notes, c'est-à-dire de deux octaves et d'une sixte majeure. Ces cordes étoient représentées par des lettres et par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, et qu'il falloit recommencer d'octave en octave, on distinguoit ces octaves par les figures des lettres. La premiere octave se marquoit par des lettres capitales de cette maniere, Γ, A, B, etc.; la seconde par des caracteres courans *g*, *a*, *b;* et pour la sixte surnuméraire on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, etc.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui se

fit de maniere que ces deux notes *mi fa* ou *la fa* tombassent sur les sémi-tons. Par conséquent dès qu'il se présentoit un diese ou un bémol qui amenoit un nouveau sémi-ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes notes, et différens noms à la même note, selon le progrès du chant; et ces changemens de nom s'appeloient *muances.*

On apprenoit donc ces muances par la gamme. A la gauche de chaque degré on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à ce degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même note devoit porter en montant ou en descendant par béquarre ou par bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers temps, plusieurs changemens à la *gamme.* La *figure* 10, *planche* A, représente cette *gamme* telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne et en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la derniere place la colonne du béquarre, qui est

ici la premiere, ou quelque autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la premiere colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la;* après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa;* on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, et ainsi de suite. Ou bien on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne ; arrivé au *la*, passer à *mi* dans la premiere colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un sémi-ton, savoir *la fa ;* et l'autre toujours un ton, savoir *la mi*. Par bémol on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, et faire les transitions de la même maniere, etc.

En descendant par béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu pour passer au *mi* de celle par béquarre ou au *fa* de celle par bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, etc.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premieres *ut ré mi fa;* changeant ainsi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois, par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* et de *la mi*, il faut muer par *fa ut* et par *mi ut.*

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les sons fixes dans les autres *gammes*, et ils solfient même avec ces lettres de la maniere qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *gamme* françoise, autrement dite *gamme* du *si*, leve les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en une simple échelle de six degrés sur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *pl.* A, *fig.* 11.) La premiere colonne à gauche est pour chanter par bémol, c'est-à-dire, avec un bémol à la clef; la seconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le mystere de la *gamme* françoise, qui n'a guere plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *gammes* n'ont par-dessus celle-là

que

que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le béquarre, c'est-à-dire pour un diese à la clef; mais sitôt qu'on y met plus d'un diese ou d'un bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois), toutes ces *gammes* sont également inutiles.

Aujourd'hui que les musiciens françois chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme;* C *sol ut*, *ut*, et C, ne sont pour eux que la même chose. Mais dans le système de Gui, *ut* est une chose, et C en est une autre fort différente : et quand il a donné à chaque note une syllabe et une lettre, il n'a pas prétendu en faire des synonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms et les embarras.

Gavotte, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est à deux temps, et se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second temps et finit sur le premier. Le mouvement de la *gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre et lent : elle marque ses phrases et ses repos de deux en deux mesures.

Génie, *s. m.* Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le *génie :* en as-tu, tu le

sens en toi-même : n'en as-tu pas, tu ne le connoîtras jamais. Le *génie* du musicien soumet l'univers entier à son art : il peint tous les tableaux par des sons ; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; et les passions qu'il exprime il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse et ne se consume jamais : il exprime avec chaleur les frimas et les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, et qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais, hélas ! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, et ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolese*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le Métas-

tase et travaille; son *génie* échauffera le tien, tu créeras à son exemple : c'est là ce que fait le *génie*, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'auront fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *génie?* Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne saurois le sentir: fais de la musique françoise.

GENRE, *s. m.* Division et disposition du tétracorde considéré dans les intervalles des quatre sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la musique grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'accord du tétracorde, c'est-à-dire l'établissement d'un *genre* régulier, dépendoit des trois regles suivantes que je tire d'Aristoxene.

La premiere étoit que les deux cordes extrêmes du tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juste ou du dia-

tessaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité, mais l'intervalle du lichanos à la mese ne devoit jamais passer deux *tons*, ni diminuer au-delà d'un *ton;* de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *ton* pour varier l'accord du lichanos, et c'est la seconde regle. La troisieme étoit que l'intervalle de la parhypate ou seconde corde à l'hypate n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme en général cet accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *genres;* savoir, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisieme intervalle, s'appeloient à cause de cela *genres épais* ou *serrés.* (Voyez ÉPAIS.)

Dans le diatonique, la modulation procédoit par un sémi-ton, un *ton*, et un autre *ton*, *si ut ré mi;* et comme on y passoit par deux *tons* consécutifs, de là lui venoit le nom de *diatonique*. Le chromatique procédoit successivement par deux sémi-tons et un hémi-diton ou une tierce mineure, *si*,

ut, *ut* diese, *mi;* cette modulation tenoit le milieu entre celles du diatonique et de l'enharmonique, y faisant pour ainsi dire sentir diverses nuances de sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires, et de là vient qu'on appeloit ce *genre* chromatique ou coloré. Dans l'enharmonique, la modulation procédoit par deux quarts-de *ton*, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxene, le sémi-ton majeur en deux parties égales, et un diton ou une tierce majeure, comme *si*, *si* diese enharmonique, *ut*, et *mi :* ou bien, selon les pythagoriciens, en divisant le sémi-ton majeur en deux intervalles inégaux, qui formoient, l'un le sémiton mineur, c'est-à-dire, notre diese ordinaire, et l'autre le complément de ce même sémi-ton mineur au sémi-ton majeur, et ensuite le diton, comme ci-devant, *si*, *si* diese ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux enharmoniques ou d'un quart-de-ton; dans le second cas, il n'y avoit d'enharmonique que le passage du *si* diese à l'*ut*, c'est-à-dire la différence du sémi-ton mi-

neur au sémi-ton majeur, laquelle est le diese appelé *de Pythagore* et le véritable intervalle enharmonique donné par la nature.

Comme donc cette modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très serrée, ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles presque insensibles, on la nommoit *enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *genres* principaux il y en avoit d'autres qui résultoient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxene subdivise le *genre* diatonique en syntonique et diatonique mol (voyez DIATONIQUE); et le *genre* chromatique en mol, hémiolien et tonique (voyez CHROMATIQUE), dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *genres* particuliers, et il en compte six qu'il donne pour très anciens, savoir, le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien, et le syntonolydien. Ces six *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les

tons ou modes de mêmes noms, différoient par leurs degrés ainsi que par leur accord ; les uns n'arrivoient pas à l'octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient ; en sorte qu'ils participoient à la fois du *genre* et du mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien Grec.*

En général le diatonique se divise en autant d'especes qu'on peut assigner d'intervalles différens entre le sémi-ton et le *ton.*

Le chromatique, en autant d'especes qu'on peut assigner d'intervalles entre le sémi-ton et le diese enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoit encore un *genre* commun dans lequel on n'employoit que des sons stables qui appartiennent à tous les *genres*, et un *genre* mixte qui participoit du caractere de deux *genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange de *genres*, qui étoit très rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes : mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même piece; ce qui ne paroît pas

trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un tétracorde étoit accordé dans un *genre* et un autre dans un autre : mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxene (*liv. I, part. II*), que, jusqu'au temps d'Alexandre, le diatonique et le chromatique étoient négligés des anciens musiciens, et qu'ils ne s'exerçoient que dans le *genre* enharmonique comme le seul digne de leur habileté; mais ce *genre* étoit entièrement abandonné du temps de Plutarque, et le chromatique aussi fut oublié même avant Macrobe.

L'étude des écrits des anciens, plus que le progrès de notre musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *genre* diatonique, le chromatique, et l'enharmonique, mais sans aucunes divisions; et nous considérons ces *genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manieres particulieres de conduire le chant sur certaines cordes prescrites. Pour nous ce sont autant de manieres de conduire le corps entier de l'harmonie, qui

forcent les parties à suivre les intervalles prescrits par ces *genres;* de sorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre qu'à la mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore observer que dans notre musique les *genres* sont presque toujours mixtes, c'est-à-dire que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, et que l'un et l'autre sont nécessairement mêlés à l'enharmonique. Une piece de musique tout entiere dans un seul *genre* seroit très difficile à conduire et ne seroit pas supportable; car dans le diatonique il seroit impossible de changer de ton; dans le chromatique on seroit forcé de changer de ton à chaque note; et dans l'enharmonique il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des regles de l'harmonie, qui assujettissent la succession des accords à certaines regles incompatibles avec une continuelle succession enharmonique ou chromatique; et aussi de celles de la mélodie, qui n'en sauroit tirer de beaux chants. Il n'en étoit pas de même des *genres* des anciens : comme les tétracordes étoient

également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systêmes, si dans la mélodie ordinaire un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entre eux, le tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, et toutes les regles de leur musique auroient été confondues.

M. Serre de Geneve a fait la distinction d'un quatrieme *genre*, duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE, *s. f.* Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement assez gai. Les opéra françois contiennent beaucoup de *gigues*, et les *gigues* de Corelli ont été long-temps célebres : mais ces airs sont entièrement passés de mode ; on n'en fait plus du tout en Italie, et l'on n'en fait plus guere en France.

GOUT, *s. m.* De tous les dons naturels le *goût* est celui qui se sent le mieux et qui s'explique le moins : il ne seroit pas ce qu'il est si l'on pouvoit le définir ; car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, et sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a dans la mélodie des chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien modulés; il y a dans l'harmonie des choses d'effet et des choses sans effet, toutes également régulieres; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes; il y a dans l'exécution du même morceau des manieres différentes de le rendre sans jamais sortir de son caractere: de ces manieres, les unes plaisent plus que les autres, et loin de les pouvoir soumettre aux regles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, et je vous dirai ce que c'est que le *goût*.

Chaque homme a un *goût* particulier par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles et bonnes un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais. Une voix douce et flexible chargera ses chants d'ornemens agréables; une voix sensible et forte animera les siens des accens de la passion. L'un cherchera la simplicité

dans la mélodie ; l'autre fera cas des traits recherchés : et tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes dont le *goût* enseigne à tirer parti; tantôt du caractere particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre ; tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les desirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent, et c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *goût*. Faites entendre un concert à des oreilles suffisamment exercées et à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera pour l'ordinaire sur le jugement des morceaux et sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime ; ces choses sont celles

qui se trouvent soumises aux regles; et ce jugement commun est alors celui de l'artiste ou du connoisseur. Mais ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide et commune à tous; et ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût*. Que si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés, que tous ne sont pas gens de *goût*, et que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent souvent par des conventions arbitraires l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût*, on en peut disputer, parcequ'il n'y en a qu'un qui soit le vrai : mais je ne vois guere d'autre moyen de terminer la dispute, que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la musique françoise et l'italienne.

Au reste le génie crée, mais le *goût* choisit; et souvent un génie trop abondant a besoin d'un censeur sévere qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *goût* on peut

faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *goût* qui fait saisir au compositeur les idées du poëte ; c'est le *goût* qui fait saisir à l'exécutant les idées du compositeur; c'est le *goût* qui fournit à l'un et à l'autre tout ce qui peut orner et faire valoir leur sujet; et c'est le *goût* qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'est point la sensibilité : on peut avoir beaucoup de *goût* avec une ame froide ; et tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, et la sensibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent pour couvrir un peu la fadeur du chant françois. On trouve à Paris plusieurs maîtres de *goût-de-chant*, et ce *goût* a plusieurs termes qui lui sont propres; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *goût-du-chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque

acteur ou actrice à la mode. Tantôt il consiste à nasillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des graces passageres qui changent sans cesse avec leurs auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, et de plus une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.* est opposé à *aigu.* Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le son est *grave.* (Voyez SON, GRAVITÉ.)

GRAVITÉ, *s. f.* C'est cette modification du son par laquelle on le considere comme *grave* ou *bas* par rapport à d'autres sons qu'on appelle *hauts* ou *aigus.* Il n'y a point dans la langue françoise de corrélatif à ce mot, car celui d'*acuïté* n'a pu passer.

La *gravité* des sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur et du diametre des tuyaux, et en général du volume et de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela plus leur *gravité* est grande : mais il n'y a point de *gravité* absolue, et nul son n'est grave ou aigu que par comparaison.

GROS-FA. Certaines vieilles musiques d'é-

glise en notes quarrées, rondes ou blanches, s'appeloient jadis du *gros-fa*.

Grouppe, *s. m.* Selon l'abbé Brossard, quatre notes égales et diatoniques, dont la premiere et la troisieme sont sur le même degré, forment un *grouppe :* quand la deuxieme descend et que la quatrieme monte, c'est *grouppe ascendant;* quand la deuxieme monte et que la quatrieme descend, c'est *grouppe descendant :* et il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais oui employer ce mot en parlant dans le sens que lui donne l'abbé Brossard, ni même de l'avoir lu dans le même sens ailleurs que dans son dictionnaire.

Guide, *s. f.* C'est la partie qui entre la premiere dans une fugue et annonce le sujet. (Voyez fugue.) Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens.

Guidon, *s. m.* Petit signe de musique, lequel se met à l'extrémité de chaque portée sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante. Si cette premiere

mière note est accompagnée accidentellement d'un diese, d'un bémol ou d'un bécarre, il convient d'en accompagner aussi le *guidon*.

On ne se sert plus de *guidons* en Italie, sur-tout dans les partitions, où chaque portée ayant toujours dans l'accolade sa place fixe, on ne sauroit guere se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* sont nécessaires dans les partitions françoises, parceque, d'une ligne à l'autre, les accolades, embrassant plus ou moins de portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la portée correspondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE, *s. f.* Air ou nome sur lequel dansoient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

H.

HARMATIAS. Nom d'un nome dactylique de la musique grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE, *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot dans leur musique est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent l'*harmonie* paroît être la partie qui a pour objet la succession convenable des sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres parties appelées *rhythmica* et *metrica*, qui se rapportent au temps et à la mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague et indéterminée, qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les regles de l'art; et encore, après cela, l'*harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette derniere les idées de rhythme et de mesure, sans lesquelles en effet nulle

mélodie ne peut avoir un caractere déterminé, au lieu que l'*harmonie* a le sien par elle-même indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un passage de Nicomaque et par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*harmonie* à la consonnance de l'octave, et aux concerts de voix et d'instrumens qui s'exécutoient à l'octave, et qu'ils appeloient plus communément *antiphonies*.

Harmonie, selon les modernes, est une succession d'accords selon les lois de la modulation. Long-temps cette *harmonie* n'eut d'autres principes que des regles presque arbitraires, ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée, qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des consonnances, et dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne et M. Sauveur ayant trouvé que tout son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres sons moins sensibles qui formoient avec lui l'accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, et en a fait la base de

son système harmonique, dont il a rempli beaucoup de livres, et qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate et non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les dessus par la basse ; M. Tartini fait engendrer la basse par les dessus : celui-ci tire l'*harmonie* de la mélodie, et le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre, du chant ou de l'accompagnement. On trouvera au mot SYSTÊME un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai suivi dans tout cet ouvrage comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce système, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la nature, comme il le répete sans cesse ; qu'il n'est établi que sur des analogies et des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain

par d'autres plus naturelles ; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, et l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet auteur a voulu décorer du titre de *démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui ; l'académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice ; et M. Esteve, de la société royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition, que, dans la loi de la nature, les octaves des sons les représentent et peuvent se prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa démonstration. Je reviens à son système.

Le principe physique de la résonnance nous offre les accords isolés et solitaires ; il n'en établit pas la succession. Une succession réguliere est pourtant nécessaire. Un dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons accords une piece de musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la musique ainsi que dans le langage ; il faut que quelque chose

de ce qui précede se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble et puisse être appelé véritablement un.

Or la sensation composée qui résulte d'un accord parfait se résout dans la sensation absolue de chacun des sons qui le composent, et dans la sensation comparée de chacun des intervalles que ces mêmes sons forment entre eux; il n'y a rien au-delà de sensible dans cet accord : d'où il suit que ce n'est que par le rapport des sons et par l'analogie des intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit; et c'est là le vrai et l'unique principe d'où découlent toutes les lois de l'*harmonie* et de la modulation. Si donc toute l'*harmonie* n'étoit formée que par une succession d'accords parfaits majeurs, il suffiroit d'y procéder par intervalles semblables à ceux qui composent un tel accord; car alors quelque son de l'accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant, tous les accords se trouveroient suffisamment liés, et l'*harmonie* seroit une, au moins en ce sens.

Mais outre que de telles successions excluroient toute mélodie en excluant le genre

diatonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'art, puisque la musique, étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espece, et que l'uniformité des marches harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches diatoniques exigeoient que les accords majeurs et mineurs fussent entre-mêlés, et l'on a senti la nécessité des dissonances pour marquer les phrases et les repos. Or la succession liée des accords parfaits majeurs ne donne ni l'accord parfait mineur, ni la dissonance, ni aucune espece de phrase, et la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau, voulant absolument, dans son système, tirer de la nature toute notre *harmonie*, a eu recours pour cet effet à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, et qui est renversée de la premiere. Il a prétendu qu'un son quelconque fournissoit dans ses multiples un accord parfait mineur au grave dont il étoit la dominante ou quinte, comme l en fournit un majeur dans ses aliquotes

dont il est la tonique ou fondamentale. Il a avancé comme un fait assuré qu'une corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à sa douzieme majeure et l'autre à sa dix-septieme; et de ce fait joint au précédent il a déduit fort ingénieusement, non seulement l'introduction du mode mineur et de la dissonance dans l'*harmonie*, mais les regles de la phrase harmonique et de toute la modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONANCE, MODULATION.

Mais premièrement, l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du son fondamental ne frémissent point en entier à ce son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel conséquemment n'a point d'harmoniques en-dessous. Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les cordes de se diviser n'est point particuliere à celles qui sont accordées à la douzieme et à la dix-septieme en-dessous du son principal, mais qu'elle est commune

à tous ses multiples : d'où il suit que les intervalles de douzieme et de dix-septieme en-dessous n'étant pas uniques en leur maniere, on n'en peut rien conclure en faveur de l'accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas à beaucoup près les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas les principes de l'*harmonie ;* et c'est une étrange physique de faire vibrer et non résonner le corps sonore, comme si le son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs le corps sonore ne donne pas seulement, outre le son principal, les sons qui composent avec lui l'accord parfait, mais une infinité d'autres sons formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, et pourquoi les autres

ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la nature?

Tout son donne un accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses harmoniques et que c'est par eux qu'il est un son. Cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, et l'on ne distingue qu'un son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort : d'où il suit que la seule bonne *harmonie* est l'unisson, et qu'aussitôt qu'on distingue les consonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manieres. Premièrement, en faisant sonner certains harmoniques et non pas les autres, on change le rapport de force qui doit réguer entre eux tous pour produire la sensation d'un son unique, et l'unité de la nature est détruite. On produit, en doublant ces harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le son générateur on n'entendît ceux des harmoniques qu'on auroit laissés; au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent et concourent ensemble à produire et renfor-

cer la sensation unique du son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'orgue, lorsqu'ôtant successivement les registres, on laisse avec le principal la doublette et la quinte : car alors cette quinte et cette tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément et désagréablement.

De plus les harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres harmoniques, lesquels ne le sont pas du son fondamental : c'est par ces harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement ; et ces mêmes harmoniques qui font ainsi sentir l'accord n'entrent point dans son *harmonie*. Voilà pourquoi les consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, et je ne doute pas que l'octave elle-même ne déplût comme les autres si le mélange des voix d'hommes et de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la dissonance, puisque non seulement les harmoniques du son qui la donnent, mais ce son lui-même n'entre point dans le système harmonieux du son fondamental ; ce qui fait que la disso-

nance se distingue toujours d'une maniere choquante parmi tous les autres sons.

Chaque touche d'un orgue, dans le plein jeu, donne un accord parfait tierce majeure, qu'on ne distingue pas du son fondamental à moins qu'on ne soit d'une attention extrême et qu'on ne tire successivement les jeux : mais ces sons harmoniques ne se confondent avec le principal qu'à la faveur du grand bruit et d'un arrangement de registres par lequel les tuyaux qui font résonner le son fondamental couvrent de leur force ceux qui donnent ses harmoniques. Or on n'observe point et l'on ne sauroit observer cette proportion continuelle dans un concert, puisqu'attendu le renversement de l'*harmonie*, il faudroit que cette plus grande force passât à chaque instant d'une partie à une autre ; ce qui n'est pas praticable et défigureroit toute la mélodie.

Quand on joue de l'orgue, chaque touche de la basse fait sonner l'accord parfait majeur ; mais parceque cette basse n'est pas toujours fondamentale et qu'on module souvent en accord parfait mineur, cet accord parfait majeur est rarement celui que

frappe la main droite ; de sorte qu'on entend la tierce mineure avec la majeure, la quinte avec le triton, la septieme superflue avec l'octave, et mille autres cacophonies, dont nos oreilles sont peu choquées parceque l'habitude les rend accommodantes; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste et qu'on mettroit pour la premiere fois à l'épreuve de cette *harmonie.*

M. Rameau prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggerent naturellement leur basse, et qu'un homme ayant l'oreille juste et non exercée entonnera naturellement cette basse. C'est là un préjugé de musicien démenti par toute expérience. Non seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse ni *harmonie* ne trouvera de lui-même ni cette *harmonie* ni cette basse, mais elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aîmera beaucoup mieux le simple unisson.

Quand on songe que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une *harmonie*, des accords, et qui trouvent

ce mélange agréable ; quand on songe que le monde a duré tant de siecles, sans que, de toutes les nations qui ont cultivé les beaux arts, aucune ait connu cette *harmonie ;* qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'unisson ni d'autre musique que la mélodie ; que les langues orientales, si sonores, si musicales; que les oreilles grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre *harmonie;* que sans elle leur musique avoit des effets si prodigieux ; qu'avec elle la nôtre en a de si foibles ; qu'enfin il étoit réservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accens et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les regles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre *harmonie* n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés si nous eussions été plus

sensibles aux véritables beautés de l'art et à la musique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant que l'*harmonie* est la source des plus grandes beautés de la musique : mais ce sentiment est contredit par les faits et par la raison. Par les faits, puisque tous les grands effets de la musique ont cessé, et qu'elle a perdu son énergie et sa force, depuis l'invention du contre-point : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes, qui ne transportent que des gens versés dans l'art; au lieu que les véritables beautés de la musique, étant de la nature, sont et doivent être également sensibles à tous les hommes savans et ignorans.

Par la raison, puisque l'*harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique, formant des images ou exprimant des sentimens, se puisse élever au genre dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'art la plus noble et la seule énergique; tout ce qui ne tient qu'au physique des sons étant très borné dans le plaisir qu'il nous donne et n'ayant que très peu de pouvoir sur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de musique. Les anciens ont souvent donné ce nom au genre appelé plus communément *genre enharmonique.* (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, est celle où la basse est fondamentale, et où les parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles et avec cette basse. HARMONIE RENVERSÉE, est celle où le son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des parties supérieures, et où quelqu'autre son de l'accord est transporté à la basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs notes sur un accord. On *figure* l'*harmonie* par degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres notes que celles qui forment l'accord, des notes qui ne sonnent point sur la basse et sont comptées pour rien dans l'*harmonie* : ces notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des temps, principalement des temps forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la premiere note du temps breve pour appuyer

appuyer la seconde. Mais quand on figure par degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les notes qui forment l'accord, soit consonnant, soit dissonant. L'*harmonie* se *figure* encore par des sons suspendus ou supposés. (Voy. SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX, *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie, et même quelquefois tout ce qui est sonore et remplit l'oreille dans les voix, dans les instrumens, dans la simple mélodie.

HARMONIQUES, *adj.* Ce qui appartient à l'harmonie, comme les divisions *harmoniques* du monocorde, la proportion *harmonique*, le canon *harmonique*, etc.

HARMONIQUE, *s. des deux genres.* On appelle ainsi tous les sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un son quelconque et le rendent appréciable. Ainsi toutes les aliquotes d'une corde sonore en donnent les *harmoniques*. Ce mot s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot *son*, et au féminin quand on sous-entend le mot *corde*.

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE, *s. m.* Musicien savant dans

l'harmonie. *C'est un bon* harmoniste. *Durante est le plus grand* harmoniste *de l'Italie, c'est-à-dire du monde.*

HARMONOMETRE, *s. m.* Instrument propre à mesurer les rapports harmoniques. Si l'on pouvoit observer et suivre à l'oreille et à l'œil les ventres, les nœuds et toutes les divisions d'une corde sonore en vibration, l'on auroit un *harmonometre* naturel très exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles, et c'est le meilleur *harmonometre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de chanson propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voy. CHANSON.)

HAUT, *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*aigu*, et ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dira que le ton est trop *haut*, qu'il faut monter l'instrument plus *haut*.

Haut s'emploie aussi improprement pour *fort*. *Chantez plus* haut, *on ne vous entend pas.*

Les anciens donnoient à l'ordre des sons

une dénomination tout opposée à la nôtre ; ils plaçoient en *haut* les sons graves et en bas les sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut est encore, dans celles des quatre parties de la musique qui se subdivisent, l'épithete qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS, *s. m.* C'est, quand les dessus chantans se subdivisent, la partie supérieure. Dans les parties instrumentales on dit toujours *premier dessus* et *second dessus ;* mais dans le vocal on dit quelquefois *haut-dessus* et *bas-dessus.*

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre parties de la musique qui appartient aux voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes, par opposition à la *basse-contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la musique italienne, cette partie qu'ils appellent *contr'alto*, et qui répond à la *haute-contre*, est presque toujours chantée par des *bas-dessus*, soit femmes, soit castra-

ti. En effet la *haute-contre* en voix d'homme n'est point naturelle, il faut la forcer pour la porter à ce diapason; quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur et rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette partie de la musique qu'on appelle aussi simplement *taille*. Quand la taille se subdivise en deux autres parties, l'inférieure prend le nom de *basse-taille* ou concordant, et la supérieure s'appelle *haute-taille*.

HÉMI. Mot grec fort usité dans la musique, et qui signifie *demi* ou *moitié*. (Voyez SÉMI.)

HÉMIDITON. C'étoit dans la musique grecque l'intervalle de tierce majeure diminuée d'un sémi-ton, c'est-à-dire la tierce mineure. L'*hémiditon* n'est point, comme on pourroit croire, la moitié du diton ou le *ton*, mais c'est le diton moins la moitié d'un *ton*; ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot grec qui signifie l'*entier et demi*, et qu'on a consacré en quelque sorte à la musique : il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2 : on l'appelle autrement *rapport sesquialtere*.

C'est de ce rapport que naît la consonnance appelée *diapente* ou quinte, et l'ancien rhythme sesquialtere en naissoit aussi.

Les anciens auteurs italiens donnent encore le nom d'*hémiole* ou *hémiolie* à cette espece de mesure triple dont chaque temps est une noire. Si cette noire est sans queue, la mesure s'appelle *hemiolia maggiore*, parcequ'elle se bat plus lentement et qu'il faut deux noires à queue pour chaque temps. Si chaque temps ne contient qu'une noire à queue, la mesure se bat du double plus vîte, et s'appelle *hemiolia minore.*

Hémiolien, *adj.* C'est le nom que donne Aristoxene à l'une des trois especes du genre chromatique, dont il explique les divisions. Le tétracorde 30 y est partagé en trois intervalles, dont les deux premiers, égaux entre eux, sont chacun la sixieme partie, et dont le troisieme est les deux tiers. 5 + 5 + 20 = 30.

Heptacorde, Heptameride, Heptaphone, Hexacorde, etc. (Voyez eptacorde, eptameride, eptaphone, etc.)

Hermosmenon. (Voyez moeurs.)

Hexarmonien, *adj.* Nome ou chant d'une

mélodie efféminée et lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxene son auteur.

Homophonie, *s. f.* C'étoit dans la musique grecque cette espece de symphonie qui se faisoit à l'unisson, par opposition à l'antiphonie qui s'exécutoit à l'octave. Ce mot vient de φωνὴ pareil, et de ὁμὸς son.

Hymée. Chanson des meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *épiaulie*. (Voyez ce mot.)

Hyménée. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *épithalame*. (Voyez épithalame.)

Hymne, *s. m.* Chant en l'honneur des dieux ou des héros. Il y a cette différence entre l'*hymne* et le cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions et l'*hymne* aux personnes. Les premiers chants de toutes les nations ont été des cantiques ou des *hymnes*. Orphée et Linus passoient chez les Grecs pour auteurs des premiers *hymnes;* et il nous reste parmi les poésies d'Homere un recueil d'hymnes en l'honneur des dieux.

Hypate, *adj.* Épithete par laquelle les Grecs distinguoient le tétracorde le plus bas

et la plus basse corde de chacun des deux plus bas tétracordes : ce qui pour eux étoit tout le contraire ; car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, et plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *aigu* et *grave* n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *haut* et *bas*.

On appeloit donc *tétracorde hypaton* ou des *hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous et immédiatement au-dessus de la *proslambanomene* ou plus basse corde du mode ; et la premiere corde du tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appeloit *hypate-hypaton*, c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *principale* du tétracorde des *principales*. Le tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appeloit *tétracorde méson*, ou des moyennes, et le plus grave corde s'appeloit *hypate-méson*, c'est-à-dire la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*hypate*, *principale*, *élevée* ou *suprême*, a été donné à la plus grave des cor-

des du diapason, par allusion à Saturne, qui des sept planetes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par là que ce Nicomaque étoit pythagoricien.

Hypate-hypaton. C'étoit la plus basse corde du plus bas tétracorde des Grecs, et d'un ton plus haut que le proslambanomene. (Voyez l'article précédent.)

Hypate-méson. C'étoit la plus basse corde du second tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parceque ces deux tétracordes étoient conjoints. (Voyez hypate.)

Hypatoïdes. Sons graves. (Voyez lepsis.)

Hyperboléien, *adj.* Nome ou chant du même caractere que l'hexarmonien. (Voyez hexarmonien.)

Hyperboléon. Le tétracorde *hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq tétracordes du système des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερβολαὶ *sommets*, *extrémités*, les sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

Hyper-diazeuxis. Disjonction de deux té-

tracordes séparés par l'intervalle d'une octave, comme étoient le tétracorde des hypates et celui des hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la musique grecque, autrement appelé *mixo-lydien*, duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du mode *hyper-dorien*.

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultieme à l'aigu des quinze modes de la musique des Grecs, et duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode éolien. (Voyez MODE.)

Le mode *hyper-éolien*, non plus que l'hyper-lydien qui le suit, n'étoient pas si anciens que les autres. Aristoxene n'en fait aucune mention; et Ptolomée, qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *mixo-lydien aigu*. Cest le nom qu'Euclide et plusieurs anciens donnent au mode appelé plus communément *hyper-ionien*.

HYPER-IONIEN. Mode de la musique grec-

que, appelé aussi par quelques uns hyperiastien ou *mixo-lydien aigu*, lequel avoit sa fondamentale une quarte au-dessus de celle du mode ionien. Le mode ionien est le douzieme en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alypius. (Voyez MODE.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une quarte au-dessus de celle du mode lydien. Ce mode, non plus que son voisin l'hyper-éolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres, et Aristoxene qui les nomme tous ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des modes de la musique grecque, autrement appelé *hyper-phrygien*. (Voyez ce mot.)

HYPER-PHRYGIEN, appelé aussi par Euclide *hyper-mixo-lydien*, est le plus aigu des treize modes d'Aristoxene, faisant le diapason ou l'octave avec l'hypo-dorien le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO-DIAZEUXIS, est, selon le vieux Bacchius, l'intervalle de quinte qui se trouve entre deux tétracordes séparés par une disjonction, et de plus par un troisieme tétra-

corde intermédiaire. Ainsi il y a *hypo-diazeuxis* entre les tétracordes hypaton et diézeugménon et entre les tétracordes synnéménon et hyperboléon. (Voyez TÉTRACORDE.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les modes de l'ancienne musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *hypate*.

Le mode *hypo-dorien* a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxene. Ce mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-ÉOLIEN. Mode de l'ancienne musique, appelé aussi par Euclide *hypo-lydien grave*. Ce mode a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode éolien. (Voyez MODE.)

HYPO-IASTIEN. (Voyez HYPO-IONIEN.)

HYPO-IONIEN. Le second des modes de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *hypo-iastien* et *hypo-phrygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode ionien. (Voyez MODE.)

Hypo-lydien. Le cinquieme mode de l'ancienne musique en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *hypo-iastien* et *hypo-phrygien grave.* Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode lydien. (Voyez MODE.)

Euclide distingue deux modes *hypo-lydiens;* savoir l'aigu, qui est celui de cet article; et le grave, qui est le même que l'hypo-éolien.

Le mode *hypo-lydien* étoit propre aux chants funebres, aux méditations sublimes et divines : quelques uns en attribuent l'invention à Polymneste de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

Hypo-mixo-lydien. Mode ajouté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne musique : c'est proprement le plagal du mode mixolydien, et sa fondamentale est la même que celle du mode dorien. (Voyez MODE.)

Hypo-phrygien. Un des modes de l'ancienne musique, dérivé du mode phrygien dont la fondamentale étoit une quarte au-dessus de la sienne.

Euclide parle encore d'un autre mode *hypo-phrygien* au grave de celui-ci; c'est

celui qu'on appelle plus correctement hypoionien. (Voyez ce mot.)

Le caractere du mode *hypo-phrygien* étoit calme, paisible, et propre à tempérer la véhémence du phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythis et l'éleve de Socrate.

Hypo-proslambanoménos. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un ton plus bas que la p oslambanomene des Grecs, c'est-à-dire au-dessous de tout le système. L'auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ de l'alphabet grec ; et de là nous est venu le nom de la *gamme*.

Hyporchema. Sorte de cantique sur lequel on dansoit aux fêtes des dieux.

Hypo-synaphe est, dans la musique des Grecs, la disjonction des deux tétracordes séparés par l'interposition d'un troisieme tétracorde conjoint avec chacun des deux ; en sorte que les cordes homologues des deux tétracordes disjoints par *hypo-synaphe* ont entre elles cinq tons ou une septieme mineure d'intervalle : tels sont les deux tétracordes *hypaton* et *synnéménon*.

I.

IALEME. Sorte de chant funebre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *linos* chez le même peuple, et le *manéros* chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE, *adj.* Il y avoit dans la musique des anciens deux sortes de vers *ïambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'accompagnement des instrumens sur une simple récitation; et tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple maniere de prononcer la poésie grecque, ou du moins l'*ïambique*, se faisoit par des sons appréciables, harmoniques, et tenoit encore beaucoup à l'intonation du chant.

IASTIEN. Nom donné par Aristoxene et Alypius au mode que les autres auteurs appellent plus communément *ïonien*. (Voy. MODE.)

Jeu, *s. m.* L'action de jouer d'un instrument. (Voyez JOUER.) On dit *plein-jeu*, *demi-jeu*, selon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les sons de l'instrument.

Imitation, *s. f.* La musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*imitation*, ainsi que la poésie et la peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les beaux arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe : cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles ; par un prestige presque inconcevable elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos : la nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nom-

bre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la musique les *imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra

dra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses ; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot HARMONIE qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mene à l'*imitation* musicale ; puisqu'il n'y a aucun rapport entre des accords et les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel est ce principe que l'harmonie ne fournit pas, et quels traits donnés par la nature sont employés par la musique pour représenter ces objets et ces passions.

IMITATION, dans son sens technique, est l'emploi d'un même chant, ou d'un chant semblable, dans plusieurs parties qui se font entendre l'une après l'autre, à l'unisson, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelque autre intervalle que ce soit. L'*imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs notes, pourvu que ce même chant se reconnoisse toujours et qu'on ne s'écarte point des lois d'une bonne modulation. Souvent, pour rendre l'*imita-*

tion plus sensible, on la fait précéder de silences ou de notes longues qui semblent laisser éteindre le chant au moment que l'*imitation* le ranime. On traite l'*imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot les regles en sont aussi relâchées que celles de la fugue sont séveres : c'est pourquoi les grands maîtres la dédaignent, et toute *imitation* trop affectée décele presque toujours un écolier en composition.

Imparfait, *adj.* Ce mot a plusieurs sens en musique. Un accord *imparfait* est, par opposition à l'accord parfait, celui qui porte une sixte ou une dissonance; et, par opposition à l'accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les sons qui lui conviennent et qui doivent le rendre complet. (Voy. Accord.)

Le temps ou mode *imparfait* étoit, dans nos anciennes musiques, celui de la division double. (Voyez Mode.)

Une cadence *imparfaite* est celle qu'on appelle autrement cadence irréguliere. (V. Cadence.)

Une consonnance *imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la

tierce ou la sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle dans le plain-chant *modes imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, et restent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, *v. n.* C'est faire et chanter in-promptu des chansons, airs et paroles qu'on accompagne communément d'une guitare ou autre pareil instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie que de voir deux masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d'accompagnement, dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *improvisar* est purement italien; mais comme il se rapporte à la musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSÉ, *adj.* Un intervalle *incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en intervalles plus petits, et n'a point d'autre élément que lui-même; tel, par exemple, que le diese enharmonique, le comma, même le sémi-ton.

Chez les Grecs les intervalles *incompo-*

sés étoient différens dans les trois genres selon la maniere d'accorder les tétracordes. Dans le diatonique le sémi-ton et chacun des deux tons qui le suivent étoient des intervalles *incomposés*. La tierce mineure qui se trouve entre la troisieme et la quatrieme corde dans le genre chromatique, et la tierce majeure qui se trouve entre les mêmes cordes dans le genre enharmonique, étoient aussi des intervalles *incomposés*. En ce sens il n'y a dans le système moderne qu'un seul intervalle *incomposé*, savoir le sémi-ton. (Voyez SÉMI-TON.)

INHARMONIQUE, *adj. Relation inharmonique* est, selon M. Savérien, un terme de musique; et il renvoie pour l'expliquer au mot RELATION, auquel il n'en parle pas. Ce terme de musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT, *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre et varier les sons à l'imitation de la voix : tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, et d'exciter ensuite par leurs vibrations dans cet air agité des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du son; et tous les corps

capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manieres de rendre des sons sur des *instrumens*, savoir par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élastiques, et par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot MUSIQUE de l'invention de ces *instrumens*.

Ils se divisent généralement en *instrumens* à cordes, *instrumens* à vent, *instrumens* de percussion. Les *instrumens* à cordes chez les anciens étoient en grand nombre; les plus connus sont les suivans, *lyra*, *psalterium*, *trigonium*, *sambuca*, *cithara*, *pectis*, *magas*, *barbiton*, *testudo*, *epigonium*, *simmicium*, *epandoron*, etc. On touchoit tous ces *instrumens* avec les doigts ou avec le plectrum, espece d'archet.

Pour leurs principaux *instrumens* à vent ils avoient ceux appelés *tibia*, *fistula*, *tuba*, *cornu*, *lituus*, etc.

Les *instrumens* de percussion étoient ceux qu'ils nommoient *tympanum*, *cymbalum*, *crepitaculum*, *tintinnabulum*, *crotalum*, etc.; mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *instrumens* ni pour ceux de la musique moderne dont le nombre est excessif : la partie instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoissances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des instrumens. *Tour de chant* instrumental; *musique* instrumentale.

INTENSE, *adj.* Les sons *intenses* sont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin; ce sont aussi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par là même plus fortement. Ce mot est latin, ainsi que celui de *remisse* qui lui est opposé; mais, dans les écrits de musique théorique, on est obligé de franciser l'un et l'autre.

INTERCIDENCE, *s. f.* Terme de plain-chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE, *s. m.* Piece de musique et de danse, qu'on insere à l'opéra, et quelquefois à la comédie, entre les actes d'une grande piece, pour égayer et reposer en quelque sorte l'esprit du spectateur attristé par le

tragique et tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *intermedes* qui sont de véritables drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, ballottent et tiraillent pour ainsi dire l'attention du spectateur en sens contraire et d'une maniere très opposée au bon goût et à la raison. Comme la danse en Italie n'entre point et ne doit point entrer dans la constitution du drame lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le théâtre, de l'employer hors d'œuvre et détachée de la piece. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire je pense qu'il convient d'effacer par un ballet agréable les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand opéra, et j'approuve fort que ce ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la piece : mais ce que je n'approuve pas, c'est qu'on coupe les actes par de semblables ballets, qui, divisant ainsi l'action et détruisant l'intérêt, font pour ainsi dire de chaque acte une piece nouvelle.

Intervalle, *s. m.* Différence d'un son à un autre entre le grave et l'aigu; c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcou-

cir pour arriver à l'unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*intervalle* à l'*étendue* est que l'*intervalle* est considéré comme indivisé, et l'étendue comme divisée : dans l'*intervalle* on ne considere que les deux termes; dans l'étendue on en suppose d'intermédiaires : l'étendue forme un système, mais l'*intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*intervalles :* mais comme en musique on borne le nombre des sons à ceux qui composent un certain système, on borne aussi par là le nombre des *intervalles* à ceux que ces sons peuvent former entre eux; de sorte qu'en combinant deux à deux tous les sons d'un système quelconque, on aura tous les *intervalles* possibles dans ce même système : sur quoi il restera à déduire sous la même espece tous ceux qui se trouveront égaux.

Les anciens divisoient les *intervalles* de leur musique en *intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appeloient *diastêmes*, et en *intervalles* composés, qu'ils appeloient *systêmes*. (Voyez ces mots.) Les *intervalles*, dit Aristoxene, different entre eux en cinq

manieres : 1°. en étendue ; un grand intervalle differe ainsi d'un plus petit : 2°. en résonnance ou en accord ; c'est ainsi qu'un *intervalle* consonnant differe d'un dissonant : 3°. en quantité ; comme un *intervalle* simple differe d'un *intervalle* composé : 4°. en genre ; c'est ainsi que les *intervalles* diatoniques, chromatiques, enharmoniques, different, entre eux : 5°. en nature de rapport ; comme l'*intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres differe d'un *intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *intervalles*, selon Bacchius et Gaudence, est le diese enharmonique ; le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du mode hypo-dorien jusqu'à l'extrémité aiguë de l'hypo-mixolydien, seroit de trois octaves completes : mais comme il y a une quinte à retrancher, ou même une sixte, selon un passage d'Adraste cité par Meibomius, reste la quarte par-dessus le dis-diapason, c'est-à-dire la dix-huitieme, pour le plus grand *intervalle* du diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les

intervalles en consonnans et en dissonans, mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE.) Ils subdivisoient encore les *intervalles* consonnans en deux especes, sans y compter l'unisson, qu'ils appeloient *homophonie* ou parité de sons, et dont l'*intervalle* est nul. La premiere espece étoit l'*antiphonie* ou opposition des sons, qui se faisoit à l'octave ou à la double octave, et qui n'étoit proprement qu'une réplique du même son, mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espece étoit la *paraphonie* ou distinction de sons, sous laquelle on comprenoit toute consonnance autre que l'octave et ses répliques; tous les *intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni dissonans ni unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs diastêmes ou *intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur; car le diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition : mais il faut toujours le rapporter au genre auquel l'*intervalle* s'applique. Par exemple le sémi-ton est un *intervalle* simple dans le genre chromatique et

dans le diatonique, composé dans l'enharmonique. Le *ton* est composé dans le chromatique et simple dans le diatonique; et le diton même, ou la tierce majeure, qui est un *intervalle* composé dans le diatonique, est incomposé dans l'enharmonique. Ainsi ce qui est système dans un genre peut être diastême dans un autre, et réciproquement.

IV. Sur les genres, divisez successivement le même tétracorde selon le genre diatonique, selon le chromatique et selon l'enharmonique, vous aurez trois accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *intervalles* vous en donneront neuf, outre les combinaisons et compositions qu'on en peut faire, et les différences de tous ces *intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *intervalle* de chaque tétracorde dans l'enharmonique et dans le chromatique mol d'Aristoxene, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$, et les deux cordes aiguës feront entre elles un *intervalle* qui sera la différence des deux précédens ou la douzieme partie d'un ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet article me mene à une petite digression.

Les aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la musique par leurs divisions égales des *intervalles*, et se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit guere que dans les mots, et que, si les pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur maître et la musique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des sons qu'il calcula le premier : guidé par l'expérience il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxene, incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un système tout différent; et comme s'il eût pu changer la nature à son gré, pour avoir simplifié les mots il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des consonnances étoient simples et faciles à exprimer, ces deux philosophes étoient d'accord là-dessus; ils l'étoient même sur les premieres disso-

nances, car ils convenoient également que le *ton* étoit la différence de la quarte à la quinte : mais comment déterminer déja cette différence autrement que par le calcul ? Aristoxene partoit pourtant de là pour n'en point vouloir, et sur ce *ton*, dont il se vantoit d'ignorer le rapport, il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations et la justesse de celles de Pythagore ? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers ; cela est plus simple et plutôt fait que vos comma, vos limma, vos apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore ; mais dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez ces doubles, ces moitiés, ces tiers. L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit sur son monocorde. Eh bien ! eût dit Pythagore, entonnez-moi juste le quart d'un ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté : Mais est-il bien divisé votre monocorde ? montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un ton. Je ne

saurois voir en pareil cas ce qu'Aristoxene eût pu répondre : car de dire que l'instrument avoit été accordé sur la voix, outre que c'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur chef qu'il falloit exercer long-temps la voix sur un instrument de la derniere justesse pour venir à bout de bien entonner les *intervalles* du chromatique mol et du genre enharmonique.

Or puisqu'il faut des calculs non moins composés, et même des opérations géométriques plus difficiles pour mesurer les tiers et les quarts de ton d'Aristoxene que pour assigner les rapports de Pythagore, c'est avec raison que Nicomaque, Boëce et plusieurs autres théoriciens préféroient les rapports justes et harmoniques de leur maître aux divisions du système aristoxénien, qui n'étoient pas plus simples et qui ne donnoient aucun *intervalle* dans la justesse de sa génération.

Il faut remarquer que ces raisonnemens qui convenoient à la musique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre,

parceque tous les sons de notre système s'accordent par des consonnances, ce qui ne pouvoit se faire dans le leur que pour le seul genre diatonique.

Il s'ensuit de tout ceci qu'Aristoxene distinguoit avec raison les *intervalles* en rationnels et irrationnels, puisque, bien qu'ils fussent tous rationnels dans le système de Pythagore, la plupart des dissonances étoient irrationnelles dans le sien.

Dans la musique moderne on considere aussi les *intervalles* de plusieurs manieres; savoir, ou généralement, comme l'espace ou la distance quelconque de deux sons donnés, ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se noter, ou enfin comme celles qui se marquent sur des degrés différens. Selon le premier sens toute raison numérique, comme est le comma, ou sourde, comme est le diese d'Aristoxene, peut exprimer un *intervalle*. Le second sens s'applique aux seuls *intervalles* reçus dans le système de notre musique, dont le moindre est le sémi-ton mineur exprimé sur le même degré par un diese ou par un bémol. (Voy. SÉMI-TON.) La troisieme acception suppose

quelque différence de position, c'est-à-dire un ou plusieurs degrés entre les deux sons qui forment l'*intervalle*. C'est à cette derniere acception que le mot est fixé dans la pratique; de sorte que deux *intervalles* égaux, tels que sont la fausse-quinte et le triton, portent pourtant des noms différens si l'un a plus de degrés que l'autre.

Nous divisons, comme faisoient les anciens, les *intervalles* en consonnans et dissonans. Les consonnances sont parfaites ou imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Les dissonances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *intervalles* dissonans par leur nature, savoir, la seconde et la septieme, en y comprenant leurs octaves ou répliques; encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul: mais toutes les consonnances peuvent devenir dissonantes par accident. (Voyez DISSONANCE.)

De plus, tout *intervalle* est simple ou redoublé. L'*intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'octave; tout *intervalle* qui excede cette étendue est redoublé, c'est-à-dire composé d'une ou plu-

sieurs

sieurs octaves et de l'*intervalle* simple dont il est la réplique.

Les *intervalles* simples se divisent encore en directs et renversés. Prenez pour direct un *intervalle* simple quelconque, son complément à l'octave est toujours renversé de celui-là, et réciproquement.

Il n'y a que six especes d'*intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'octave, et par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *intervalles*, vous aurez pour directs la seconde, la tierce et la quarte ; pour renversés la septieme, la sixte et la quinte : que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés ; tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *intervalle* quelconque il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des degrés qu'il contient : ainsi l'*intervalle* d'un degré donnera la seconde ; de deux, la tierce ; de trois, la quarte ; de sept, l'octave ; de neuf, la dixieme, etc. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *intervalle* : car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les consonnances imparfaites et les deux dissonances naturelles peuvent être majeures ou mineures ; ce qui, sans changer le degré, fait dans l'*intervalle* la différence d'un sémi-ton. Que si d'un *intervalle* mineur on ôte encore un sémi-ton, cet *intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un sémiton un *intervalle* majeur, il devient superflu.

Les consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur *intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *justes*. Que si l'on altere cet *intervalle* d'un sémi-ton, la consonnance s'appelle *fausse* et devient dissonance; *superflue*, si le sémi-ton est ajouté ; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal-à-propos le nom de fausse-quinte à la quinte diminuée ; c'est prendre le genre pour l'espece : la quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, et l'est même davantage à tous égards.

On trouvera (*planche* C, *fig.* II) une table de tous les *intervalles* simples praticables dans la musique, avec leurs noms, leurs degrés, leurs valeurs et leurs rapports.

Il faut remarquer sur cette table que l'*intervalle* appelé par les harmonistes *septieme*

superflue n'est qu'une septieme majeure avec un accompagnement particulier, la véritable septieme superflue, telle qu'elle est marquée dans la table, n'ayant pas lieu dans l'harmonie, ou n'y ayant lieu que successivement comme transition enharmonique, jamais rigoureusement dans le même accord.

On observera aussi que la plupart de ces rapports peuvent se déterminer de plusieurs manieres : j'ai préféré la plus simple et celle qui donne les moindres nombres.

Pour composer ou redoubler un de ces *intervalles* simples il suffit d'y ajouter l'octave autant de fois que l'on veut, et pour avoir le nom de ce nouvel *intervalle* il faut au nom de l'*intervalle* simple ajouter autant de fois sept qu'il contient d'octaves; réciproquement pour connoître le simple d'un *intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejeter sept autant de fois qu'on le peut, le reste donnera le nom de l'*intervalle* simple qui l'a produit. Voulez-vous une quinte redoublée, c'est-à-dire l'octave de la quinte ou la quinte de l'octave ? à 5 ajoutez 7, vous aurez 12 : la quinte redou-

blée est donc une douzieme. Pour trouver le simple d'une douzieme, rejetez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reste 5 vous indique une quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'octaves, et l'on aura la raison de l'*intervalle* redoublé. Ainsi 2. 3 étant la raison de la quinte, 1. 3 ou 2. 6 sera celle de la douzieme, etc. Sur quoi l'on observera qu'en terme de musique, composer ou redoubler un *intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même, c'est y ajouter une octave; le tripler, c'est en ajouter deux, etc.

Je dois avertir ici que tous les *intervalles* exprimés dans ce dictionnaire par les noms des notes doivent toujours se compter du grave à l'aigu; en sorte que cet *intervalle*, *ut si*, n'est pas une seconde, mais une septieme; et *si ut* n'est pas une septieme, mais une seconde.

INTONATION, *s. f.* Action d'entonner. (V. ENTONNER.) L'*intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible; et alors le mot *intonation*

accompagné d'une épithete s'entend de la maniere d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le mode *ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq modes moyens de la musique des Grecs. Ce mode s'appeloit aussi *iastien*, et Euclide l'appelle encore *phrygien grave.* (Voyez MODE.)

JOUER des instrumens, c'est exécuter sur ces instrumens des airs de musique, sur-tout ceux qui leur sont propres, ou les chants notés pour eux. On dit *jouer du violon, de la basse, du hautbois, de la flûte; toucher le clavecin, l'orgue; sonner de la trompette; donner du cor; pincer la guitare, etc.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *jouer* devient générique et gagne insensiblement pour toutes sortes d'instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER; *adj.* On appelle dans le plain-chant modes *irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelque autre irrégularité.

On nommoit autrefois cadence *irréguliere*

celle qui ne tomboit pas sur une des cordes essentielles du ton : mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particuliere dans laquelle la basse-fondamentale monte de quinte ou descend de quarte après un accord de sixte-ajoutée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *ison*. (Voyez CHANT.)

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'hymne ou chanson parmi les Grecs en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voyez CHANSON.)

JUSTE, *adj.* Cette épithete se donne généralement aux intervalles dont les sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, et aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse ; mais elle s'applique spécialement aux consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures ; les parfaites ne sont que justes : dès qu'on les altere d'un sémiton elles deviennent fausses, et par conséquent dissonances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE est aussi quelquefois adverbe. *Chanter* juste, *jouer* juste.

L.

La. Nom de la sixieme note de notre gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

Large, *adj.* Nom d'une sorte de note dans nos vieilles musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits non seulement par les côtés, mais par le milieu de la note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

Larghetto. (Voyez largo.)

Largo, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air indique un mouvement plus lent que l'*adagio*, et le dernier de tous en lenteur: il marque qu'il faut filer de longs sons, étendre les temps et la mesure, etc.

Le diminutif *larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *largo*, plus que l'*andante*, et très approchant de l'*andantino*.

Légèrement, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *gai*, un

mouvement moyen entre le gai et le vîte: il répond à-peu-près à l'italien *vivace.*

LEMME, *s. m.* Silence ou pause d'un temps bref dans le rhythme catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'italien *largo* et marque un mouvement lent; son superlatif, *très lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom grec d'une des trois parties de l'ancienne mélopée, appelée aussi quelquefois *euthia*, par laquelle le compositeur discerne s'il doit placer son chant dans le système des sons bas qu'ils appellent *hypatoïdes;* dans celui des sons aigus, qu'ils appellent *nétoïdes;* ou dans celui des sons moyens, qu'ils appellent *mésoïdes.* (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVÉ, *adj. pris susbtantivement.* C'est le temps de la mesure où on leve la main ou le pied; c'est un temps qui suit et précede le frappé; c'est par conséquent toujours un temps foible. Les temps levés sont; à deux temps, le second; à trois, le troisieme; à quatre, le second et le quatrieme. (Voyez ARSIS.)

LIAISON, *s. f.* Il y a *liaison* d'harmonie et *liaison* de chant.

La *liaison* a lieu dans l'harmonie lorsque cette harmonie procede par un tel progrès de sons fondamentaux, que quelques uns des sons qui accompagnoient celui qu'on quitte demeurent et accompagnent encore celui où l'on passe : il y a *liaison* dans les accords de la tonique et de la dominante, puisque le même son fait la quinte de la premiere et l'octave de la seconde : il y a *liaison* dans les accords de la tonique et de la sous-dominante, attendu que le même son sert de quinte à l'une et d'octave à l'autre : enfin il y a *liaison* dans les accords dissonans toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *liaison*. (Voyez PRÉPARER.)

La *liaison* dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, et se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le plain-chant on appelle *liaison*

une suite de plusieurs notes passées sur la même syllabe, parceque sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques uns nomment aussi *liaison* ce qu'on nomme plus proprement syncope. (Voyez SYNCOPE.)

LICENCE, *s. f.* Liberté que prend le compositeur et qui semble contraire aux regles, quoiqu'elle soit dans le principe des regles; car voilà ce qui distingue les *licences* des fautes. Par exemple, c'est une regle en composition de ne point monter de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave. Cette regle dérive de la loi de la liaison harmonique et de celle de la préparation. Quand donc on monte de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux accords ou que la dissonance y soit préparée, on prend une *licence;* mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même c'est une regle de ne pas faire deux quintes justes de suite entre les mêmes parties, sur-tout par mouvement semblable : le principe de cette regle est

dans la loi de l'unité du mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux quintes sans faire sentir deux modes à la fois, il y a *licence*, mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire parceque les musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *licence*.

Comme la plupart des regles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires et changent par l'usage et le goût des compositeurs, il arrive de là que ces regles varient, sont sujettes à la mode, et que ce qui est *licence* en un temps ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siecles qu'il n'étoit pas permis de faire deux tierces de suite, sur-tout de la même espece : maintenant on fait des morceaux entiers tout par tierces. Nos anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois tons consécutifs : aujourd'hui nous en entonnons sans scrupule et sans peine autant que la modulation le permet. Il en est de même des fausses relations, de l'harmonie syncopée, et de mille autres accidens de composition, qui d'abord fu-

rent des fautes, puis des *licences*, et n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

Lichanos, *s. m.* C'est le nom que portoit parmi les Grecs la troisieme corde de chacun de leurs deux premiers tétracordes, parceque cette troisieme corde se touchoit de l'index, qu'ils appeloient *lichanos.*

La troisieme corde à l'aigu du plus bas tétracorde, qui étoit celui des hypates, s'appeloit autrefois *lichanos-hypaton*, quelquefois *hypaton-diatonos*, *enharmonios*, ou *chromatiké*, selon le genre. Celle du second tétracorde ou du tétracorde des moyennes s'appeloit *lichanos-méson* ou *méson-diatonos*, etc.

Liées, *adj.* On appelle *notes liées* deux ou plusieurs notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon et le violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la flûte et le hautbois, en un mot toutes les notes qui sont sous une même liaison.

Ligature, *s. f.* C'étoit dans nos anciennes musiques l'union par un trait de deux ou plusieurs notes passées ou diatoniquement ou par degrés disjoints sur une même

syllabe. La figure de ces notes, qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi; ce qu'on ne sauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cause de la rondeur de nos notes.

La valeur des notes qui composoient la *ligature* varioit beaucoup, selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes, enfin selon un nombre infini de regles, si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquité.

Ligne, *s. f.* Les *lignes* de musique sont ces traits horizontaux et paralleles qui composent la portée, et sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les notes selon leurs degrés. La portée du plainchant n'est que de quatre *lignes;* celle de la musique a cinq *lignes* stables et continues, outre les *lignes* postiches qu'on ajoute de temps en temps au-dessus ou au-dessous

de la portée pour les notes qui passent son étendue.

Les *lignes*, soit dans le plain-chant, soit dans la musique, se comptent en commençant par la plus basse : cette plus basse est la premiere ; la plus haute est la quatrieme dans le plain-chant, la cinquieme dans la musique. (Voyez PORTÉE.)

LIMMA, *s. m.* Intervalle de la musique grecque, lequel est moindre d'un comma que le sémi-ton majeur, et, retranché d'un ton majeur, laisse pour reste l'apotome.

Le rapport du *limma* est de 243 à 256, et sa génération se trouve, en commençant par *ut*, à la cinquieme quinte *si :* car alors la quantité dont ce *si* est surpassé par l'*ut* voisin est précisément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs et tous les pythagoriciens faisoient du *limma* un intervalle diatonique, qui répondoit à notre sémi-ton majeur ; car mettant deux tons majeurs consécutifs, il ne leur restoit que cet intervalle pour achever la quarte juste ou le tétracorde : en sorte que selon eux l'intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son diese.

Notre échelle chromatique donne tout le contraire.

Linos, *s. m.* Sorte de chant rustique chez les anciens Grecs : ils avoient aussi un chant funebre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appelé *naenia*. Les uns disent que le *linos* fut inventé en Egypte ; d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

Livre ouvert, A livre ouvert, ou A l'ouverture du livre, *adv.* Chanter ou jouer *à livre ouvert*, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente en jetant les yeux dessus. Tous les musiciens se piquent d'exécuter *à livre ouvert ;* mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'esprit de l'ouvrage, et qui, s'ils ne font pas des fautes sur la note, ne fassent pas du moins des contre-sens dans l'expression. (Voyez expression.)

Longue, *s. f.* C'est dans nos anciennes musiques une note quarrée avec une queue à droite, ainsi 𝅜. Elle vaut ordinairement quatre mesures à deux temps, c'est-à-dire deux breves ; quelquefois elle en vaut trois, selon le mode. (Voyez mode.)

Muris et ses contemporains avoient des *longues* de trois especes ; savoir, laparfaite, l'imparfaite, et la double. La *longue parfaite* a du côté droit une queue descendante ou . Elle vaut trois temps parfaits, et s'appelle parfaite elle-même, à cause, dit Muris, de son rapport numérique avec la Trinité. La *longue imparfaite* se figure comme la parfaite et ne se distingue que par le mode : on l'appelle imparfaite parce-qu'elle ne peut marcher seule et qu'elle doit toujours être précédée ou suivie d'une breve. La *longue* double contient deux temps égaux imparfaits : elle se figure comme la *longue* simple, mais avec une double largeur . Muris cite Aristote pour prouver que cette note n'est pas du plain-chant.

Aujourd'hui le mot *longue* est le corrélatif du mot *breve*. (Voyez BREVE.) Ainsi toute note qui précede une breve est une *longue*.

LOURE, *s. f.* Sorte de danse dont l'air est assez lent et se marque ordinairement par la mesure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la premiere, et l'on fait

fait breve celle du milieu. *Loure* est le nom d'un ancien instrument semblable à une musette, sur lequel on jouoit l'air de la danse dont il s'agit.

Lourer, *v. a.* et *n.* C'est nourrir les sons avec douceur et marquer la premiere note de chaque temps plus sensiblement que la seconde quoique de même valeur.

Luthier, *s. m.* Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles et autres instrumens semblables. Ce nom, qui signifie *facteur de luths*, est demeuré par synecdoque à cette sorte d'ouvriers, parcequ'autrefois le luth étoit l'instrument le plus commun et dont il se faisoit le plus.

Lutrin, *s. m* Pupître de chœur sur lequel on met les livres de chant dans les églises catholiques.

Lychanos. (Voyez lichanos.)

Lydien, *adj.* Nom d'un des modes de la musique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'éolien et l'hyper-dorien : on l'appeloit aussi quelquefois mode barbare, parcequ'il portoit le nom d'un peuple asiatique.

Euclide distingue deux modes *lydiens;*

celui-ci proprement dit, et un autre qu'il appelle *lydien grave*, et qui est le même que le mode éolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractere du mode *lydien* étoit animé, piquant, triste cependant, pathétique et propre à la mollesse ; c'est pourquoi Platon le bannit de sa République. C'est sur ce mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, et qu'Amphion bâtit les murs de Thebes. Il fut inventé, les uns disent par cet Amphion, fils de Jupiter et d'Anthiope ; d'autres par Olympe, Mysien, disciple de Marsyas ; d'autres enfin par Mélampides ; et Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere fois aux noces de Niobé.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la lyre. Cette épithete se donnoit autrefois à la poésie faite pour être chantée et accompagnée de la lyre ou cithare par le chanteur, comme les odes et autres chansons, à la différence de la poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des flûtes par d'autres que le chanteur ; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade poésie de nos opéra, et par extension à la musique dra-

matique et imitative du théâtre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanson des moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *mi* bémol, comme ils solfient par *si* le *fa* diese. (Voyez SOLFIER.)

MACHICOTAGE, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle dans le plain-chant certaines additions et compositions de notes qui remplissent par une marche diatonique les intervalles de tierces et autres. Le nom de cette maniere de chant vient de celui des ecclésiastiques appelés *machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les enfans de chœur.

MADRIGAL. Sorte de piece de musique travaillée et savante, qui étoit fort à la mode en Italie au seizieme siecle et même au commencement du précédent. Les *madrigaux* se composoient ordinairement pour la vocale, à cinq ou six parties, toutes obligées, à cause des fugues et dessins dont

ces pieces étoient remplies : mais les organistes composoient et exécutoient aussi des *madrigaux* sur l'orgue, et l'on prétend même que ce fut sur cet instrument que le *madrigal* fut inventé. Ce genre de contrepoint, qui étoit assujetti à des lois très rigoureuses, portoit le nom de *style madrigalesque*. Plusieurs auteurs pour y avoir excellé ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'art : tels furent, entre autres, *Luca Marentio*, *Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, et sur-tout le fameux prince de *Venosa*, dont les *madrigaux*, pleins de science et de goût, étoient admirés par tous les maîtres et chantés par toutes les dames.

Magadiser, *v. n.* C'étoit dans la musique grecque chanter à l'octave, comme faisoient naturellement les voix de femmes et d'hommes mêlées ensemble ; ainsi les chants *magadisés* étoient toujours des antiphonies. Ce mot vient de *magas*, chevalet d'instrument, et par extension instrument à cordes doubles, montées à l'octave l'une de l'autre au moyen d'un chevalet, comme aujourd'hui nos clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'opéra de Paris, où logent les directeurs et d'autres personnes attachées à l'opéra, et dans lequel est un petit théâtre, appelé aussi *magasin* ou *théâtre du magasin*, sur lequel se font les premieres répétitions : c'est l'*odeum* de la musique françoise. (Voy. ODEUM.)

MAJEUR, *adj.* Les intervalles susceptibles de variations sont appelés *majeurs* quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les intervalles appelés parfaits, tels que l'octave, la quinte et la quarte, ne varient point et ne sont que *justes;* sitôt qu'on les altere ils sont *faux.* Les autres intervalles peuvent, sans changer de nom et sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence : quand cette différence peut être ôtée, ils sont *majeurs; mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces intervalles variables sont au nombre de cinq; savoir, le sémi-ton, le ton, la tierce, la sixte, et la septieme. A l'égard du ton et du sémi-ton, leur différence du *majeur* au mineur ne sauroit s'exprimer en

notes, mais en nombres seulement. Le sémi-ton *majeur* est l'intervalle d'une seconde mineure, comme de *si* à *ut* ou de *mi* à *fa*, et son rapport est de 15 à 16. Le ton *majeur* est la différence de la quarte à la quinte, et son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres intervalles, savoir la tierce, la sixte et la septieme, diffèrent toujours d'un sémi-ton du *majeur* au mineur, et ces différences peuvent se noter : ainsi la tierce mineure a un ton et demi, et la tierce *majeure* deux tons.

Il y a quelques autres plus petits intervalles, comme le diese et le comma, qu'on distingue en moindres, mineurs, moyens, *majeurs* et maximes ; mais comme ces intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du mode lorsque la tierce de la tonique est *majeure*, et alors souvent le mot *mode* ne fait que se sous-entendre. *Préluder en* majeur, *passer du* majeur *au mineur*, etc. (Voyez MODE.)

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la gamme qu'il inventa

pour montrer le rapport de ses hexacordes, de ses six lettres et de ses six syllabes, avec les cinq tétracordes des Grecs. Il représenta cette gamme sous la figure d'une main gauche, sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les sons de la gamme, tant par les lettres correspondantes que par les syllabes qu'il y avoit jointes, en passant, par la regle des muances, d'un tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvoient les deux sémi-tons de l'octave par le béquarre ou par le bémol, c'est-à-dire selon que les tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAITRE A CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la musique vocale et à chanter sur la note.

Les fonctions du *maître à chanter* se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le timbre, soit par la légèreté, soit par l'art de renforcer et radoucir les sons, et d'apprendre à les ména-

ger et modifier avec tout l'art possible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le second objet regarde l'étude des signes, c'est-à-dire l'art de lire la note sur le papier, et l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de musique. (Voyez NOTE, SOLFIER.)

Une troisieme partie des fonctions du *maître à chanter* regarde la connoissance de la langue, sur-tout des accens, de la quantité et de la meilleure maniere de prononcer; parceque les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le chant que dans la parole, et qu'une vocale bien faite ne doit être qu'une maniere plus énergique et plus agréable de marquer la prosodie et les accens. (Voyez ACCENT.)

MAITRE DE CHAPELLE. (Voyez MAITRE DE MUSIQUE.)

MAITRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la musique et la faire exécuter. C'est le *maître de musique* qui bat la mesure et dirige les musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la musique qu'il fait exécuter.

A l'opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la mesure est un office particulier, au lieu que la musique des opéra est composée par quiconque en a le talent et la volonté. En Italie celui qui a composé un opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la mesure, mais au clavecin. Ainsi l'emploi de *maître de musique* n'a guere lieu que dans les églises: aussi ne dit-on point en Italie *maître de musique*, mais *maître de chapelle*; dénomination qui commence à passer aussi en France.

Marche, *s. f.* Air militaire qui se joue par des instrumens de guerre et marque le metre et la cadence des tambours, laquelle est proprement la *marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, applanir un terrain ou faire quelque autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier, qu'ils travaillent au son des instrumens, et qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zele et de promptitude que si les instrumens n'y étoient pas.

Le maréchal de Saxe a montré, dans ses *Rêveries*, que l'effet des tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas. On peut dire aussi que les airs des *marches* doivent avoir différens caractères selon les occasions où on les emploie ; et c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point quand on les a distingués et diversifiés, l'un pour la générale, l'autre pour la *marche*, l'autre pour la charge, etc. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être : on s'est borné jusqu'ici à composer des airs qui fissent bien sentir le metre et la batterie des tambours, encore fort souvent les airs des *marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes françoises, ayant peu d'instrumens militaires pour l'infanterie, ont aussi fort peu de *marches*, et la plupart très mal faites : mais il y en a d'admirables dans les troupes allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'air et de la *marche* je donnerai (*pl.* C, *fig.* 3) la pre-

miere partie de celle des mousquetaires du roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'infanterie et la cavalerie légere qui aient des *marches :* les timbales de la cavalerie n'ont point de *marche* réglée ; les trompettes n'ont qu'un ton presque uniforme et des fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en musique, et se dit de la succession des sons ou des accords qui se suivent dans certain ordre. *La basse et le dessus* marchent *par mouvemens contraires.* Marche *de basse.* Marcher *à contre-temps.*

MARTELLEMENT, *s. m.* Sorte d'agrément du chant françois. Lorsque descendant diatoniquement d'une note sur une autre par un trill on appuie avec force le son de la premiere note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde note par un seul coup de gosier, on appelle cela faire un *martellement.* (Voyez *pl.* B, *fig.* 13.)

MAXIME, *adjectif.* On appelle intervalle *maxime* celui qui est plus grand que le majeur de la même espece, et qui ne peut se noter ; car s'il pouvoit se noter il ne

s'appelleroit pas *maxime*, mais *superflu.*

Le sémi-ton *maxime* fait la différence du sémi-ton mineur au ton majeur, et son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* diese et le *ré* un sémi-ton de cette espece si tous les sémi-tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le tempérament.

Le diese *maxime* est la différence du ton mineur au sémi-ton *maxime* en rapport de 243 à 250.

Enfin le comma *maxime* ou comma de Pythagore est la quantité dont different entre eux les deux termes les plus voisins d'une progression par quintes et d'une progression par octaves, c'est-à-dire l'excès de la douzieme quinte *si* diese sur la septieme octave *ut;* et cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence, que le tempérament fait évanouir.

MAXIME, *s. f.* C'est une note faite en quarré-long horizontal avec une queue au côté droit, de cette maniere , laquelle vaut huit mesures à deux temps, c'est-à-dire deux longues, et quelquefois trois, selon le mode. (Voyez MODE.) Cette sorte

de note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les mesures par des barres et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des sons. (Voy. BARRES, MESURES.)

MÉDIANTE, *s. f.* C'est la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui se trouve entre la tonique et la dominante. L'une de ces tierces est majeure, l'autre mineure, et c'est leur position relative qui détermine le mode. Quand la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire entre la *médiante* et la tonique, le mode est majeur; quand la tierce majeure est à l'aigu et la mineure au grave, le mode est mineur. (Voy. MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MÉDIATION, *s. f.* Partage de chaque verset d'un psaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du chœur, et l'autre par l'autre, dans les églises catholiques.

MEDIUM, *s. m.* Lieu de la voix également distant de ses deux extrémités au grave et à l'aigu : le haut est plus éclatant, mais il est presque toujours forcé; le bas est grave et majestueux, mais il est plus sourd. Un beau *medium* auquel on suppose une certaine

latitude donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux, et remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MÉLANGE, *s. m.* Une des parties de l'ancienne mélopée, appelée *agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer et mêler à propos les modes et les genres. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉLODIE, *s. f.* Succession de sons tellement ordonnés selon les lois du rhythme et de la modulation qu'elle forme un sens agréable à l'oreille. La *mélodie* vocale s'appelle chant, et l'instrumentale symphonie.

L'idée du rhythme entre nécessairement dans celle de la *mélodie :* un chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de sons peut recevoir autant de caracteres, autant de *mélodies* différentes, qu'on peut la scander différemment; et le seul changement de valeur des notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *mélodie* n'est rien par elle-même; c'est la mesure qui la détermine, et il n'y a point de chant sans le temps. On ne doit donc pas comparer la *mélodie* avec l'harmonie, ab-

straction faite de la mesure dans toutes les deux ; car elle est essentielle à l'une et non pas à l'autre.

La *mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la maniere dont on la considere. Prise par les rapports des sons et par les regles du mode, elle a son principe dans l'harmonie, puisque c'est une analyse harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode et les lois de la modulation, uniques élémens du chant: selon ce principe toute la force de la *mélodie* se borne à flatter l'oreille par des sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs. Mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter et calmer les passions, opérer en un mot des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie et tout ce qui vient d'elle puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe ? Il est dans la nature ainsi que le premier ; mais pour

l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, et plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le ton de la voix quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des langues qui détermine la *mélodie* de chaque nation ; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, et qu'on parle avec plus ou moins d'énergie selon que la langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'accent est plus marqué doit donner une *mélodie* plus vive et plus passionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languissante et froide, sans caractère et sans expression. Voilà les vrais principes : tant qu'on en sortira et qu'on voudra parler du pouvoir de la musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre, on ne saura ce qu'on dira.

Si la musique ne peint que par la *mélodie* et tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, et, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords,

lasse

lasse bientôt les oreilles et laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des parties que l'harmonie a introduites et dont on abuse tant aujourd'hui, sitôt que deux *mélodies* se font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre et demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les compositeurs françois ont introduit à leur opéra l'usage de faire servir un air d'accompagnement à un chœur ou à un autre air; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX, *adj.* Qui donne de la mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des sons agréables, des voix sonores, des chants doux et gracieux, etc.

MÉLOPÉE, *s. f.* C'étoit dans l'ancienne musique l'usage régulier de toutes les parties harmoniques, c'est-à-dire l'art ou les regles de la composition du chant, desquelles la pratique et l'effet s'appeloit *mélodie*.

Les anciens avoient diverses regles pour la maniere de conduire le chant par degrés

conjoints, disjoints, ou mêlés, en montant ou en descendant : on en trouve plusieurs dans Aristoxene, lesquelles dépendent toutes de ce principe, que, dans tout système harmonique, le troisieme ou le quatrieme son après le fondamental en doit toujours frapper la quarte ou la quinte selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints : différence qui rend un mode authentique ou plagal au gré du compositeur. C'est le recueil de toutes ces regles qui s'appelle *mélopée.*

La *mélopée* est composée de trois parties ; savoir, la *prise*, *lepsis*, qui enseigne au musicien en quel lieu de la voix il doit établir son diapason; le *mélange*, *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les genres et les modes ; et l'*usage*, *chreses*, qui se subdivise en trois autres parties : la premiere, appelée *euthia*, guide la marche du chant, laquelle est ou directe du grave à l'aigu, ou renversée de l'aigu au grave, ou mixte, c'est-à-dire composée de l'une et de l'autre; la deuxieme, appelée *agogé*, marche alternativement par degrés disjoints en montant et conjoints en descendant, ou au contraire ;

la troisieme, appelée *petteïa*, par laquelle il discerne et choisit les sons qu'il faut rejeter, ceux qu'il faut admettre, et ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *mélopée* en trois especes, qui se rapportent à autant de modes en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La premiere espece étoit l'*hypatoïde*, appelée ainsi de la corde hypate, la principale ou la plus basse, parceque le chant régnant seulement sur les sons graves ne s'éloignoit pas de cette corde; et ce chant étoit approprié au mode tragique. La seconde espece étoit la *mésoïde*, de *mese*, la corde du milieu, parceque le chant régnoit sur les sons moyens; et celle-ci répondoit au mode nomique consacré à Apollon. La troisieme s'appeloit *nétoïde*, de *nete*, la derniere corde ou la plus haute; son chant ne s'étendoit que sur les sons aigus et constituoit le mode dithyrambique ou bachique. Ces modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés et varioient la *mélopée*, tels que l'érotique ou amoureux, le comique, l'encomiaque destiné aux louanges.

Tous ces modes, étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs; et par rapport à cette influence la *mélopée* se partageoit encore en trois genres; savoir, 1°. le *systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres et affectueuses, les passions tristes et capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot grec; 2°. le *diastaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens; 3°. l'*euchastique*, qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La premiere espece de *mélopée* convenoit aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets, et autres expressions semblables; la seconde étoit propre aux tragédies, aux chants de guerre, aux sujets héroïques; la troisieme aux hymnes, aux louanges, aux instructions.

Mélos, *s. m.* Douceur du chant. Il est difficile de distinguer dans les auteurs grecs le sens du mot *mélos* du sens du mot *mélodie*. Platon, dans son Protagoras, met le *mélos* dans le simple discours, et semble

entendre par là le chant de la parole. Le *mélos* paroît être ce par quoi la *mélodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel.*

Menuet, *s. m.* Air d'une danse de même nom, que l'abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette danse est fort gaie et son mouvement est fort vîte : mais au contraire le caractere du *menuet* est une élégante et noble simplicité, le mouvement en est plus modéré que vîte, et l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danses usités dans nos bals est le *menuet.* C'est autre chose sur le théâtre.

La mesure du *menuet* est à trois temps légers, qu'on marque par le 3 simple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des mesures de l'air dans chacune de ses reprises doit être quatre ou un multiple de quatre, parcequ'il en faut autant pour achever le pas du *menuet ;* et le soin du musicien doit être de faire sentir cette division par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du danseur et le maintenir en cadence.

Mese, *s. f.* Nom de la corde la plus aiguë

du second tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.)

Mese signifie *moyenne;* et ce nom fut donné à cette corde, non, comme dit l'abbé Brossard, parcequ'elle est commune ou mitoyenne entre les deux octaves de l'ancien système, car elle portoit ce nom bien avant que le système eût acquis cette étendue, mais parcequ'elle formoit précisément le milieu entre les deux premiers tétracordes dont ce système avoit d'abord été composé.

MÉSOÏDE, *s. f.* Sorte de mélopée dont les chants rouloient sur des cordes moyennes, lesquelles s'appeloient aussi *mésoïdes* de la mese ou du tétracorde méson.

MÉSOÏDES. Sons moyens ou pris dans le medium du système. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur second tétracorde en commençant à compter du grave, et c'est aussi le nom par lequel on distingue chacune de ses quatre cordes de celles qui leur correspondent dans les autres tétracordes. Ainsi dans celui dont je parle la premiere corde s'appelle *hypate-méson*, la seconde *parhypate-méson*, la troisieme

lichanos-méson ou *méson-diatonos*, et la quatrieme *mese*. (Voyez SYSTÊME.)

Méson est le génitif pluriel de *mese*, *moyenne*, parceque le tétracorde *méson* occupe le milieu entre le premier et le troisieme, ou plutôt parceque la corde *mese* donne son nom à ce tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voy. *pl.* H, *fig.* 12.)

MÉSOPYCNI, *adj.* Les anciens appeloient ainsi, dans les genres épais, le second son de chaque tétracorde : ainsi les sons *mésopycni* étoient cinq en nombre. (Voy. SON, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

MESURE, *s. f.* Division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir et subdiviser la quantité, et assez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, et qu'on en sente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *mesure :* elles se subdivisent en d'autres aliquotes qu'on appelle temps et qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voy. BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque temps ou de chaque *mesure* est remplie par plusieurs

notes, qui passent plus ou moins vite en proportion de leur nombre, et auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (Voy. VALEUR DES NOTES.)

Plusieurs, considérant le progrès de notre musique, pensent que la *mesure* est de nouvelle invention parcequ'un temps elle a été négligée : mais au contraire, non seulement les anciens pratiquoient la *mesure*, ils lui avoient même donné des regles très séveres et fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet chanter sans *mesure* n'est pas chanter ; et le sentiment de la *mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La *mesure* des Grecs tenoit à leur langue ; c'étoit la poésie qui l'avoit donnée à la musique ; les *mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la prose en musique. Chez nous c'est le contraire ; le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos chants la valeur des notes détermine la quantité des syllabes ; c'est sur la mélodie qu'on est forcé de scan-

der le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos poésies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont plus de *mesures;* le chant guide, et la parole obéit.

La *mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'intonation fût toujours cultivée, lorsqu'après les victoires des barbares les langues changerent de caractere et perdirent leur harmonie. Il n'est pas étonnant que le metre qui servoit à exprimer la *mesure* de la poésie fût négligé dans des temps où on ne la sentoit plus et où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les peuples ne connoissoient guere alors d'autre amusement que les cérémonies de l'église ni d'autre musique que celle de l'office; et comme cette musique n'exigeoit pas la régularité du rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota sa musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, et l'invention des notes fut certainement postérieure à cet auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Mersenne

le nie avec raison, et il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non seulement il compare les valeurs que les notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son temps et dont il ne se donne point pour l'auteur, mais même il parle de la *mesure*, et dit que les modernes, c'est-à-dire ses contemporains, la ralentissent beaucoup, *et moderni nunc morosâ multùm utuntur mensurâ :* ce qui suppose évidemment que la *mesure* et par conséquent les valeurs des notes étoient connues et usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la musique du temps de cet auteur pourront consulter son traité manuscrit intitulé *Speculum musicae*, qui est à la bibliotheque du roi de France, numéro 7207, page 280 et suivantes.

Les premiers qui donnerent aux notes quelques regles de quantité s'attacherent plus aux valeurs ou durées relatives de ces notes qu'à la *mesure* même ou au caractere du mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes *mesures* il y avoit

des notes au moins de cinq valeurs différentes, savoir la maxime, la longue, la breve, la sémi-breve et la minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, et même davantage, dans les écrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces notes à l'autre dépendirent du temps, de la prolation, du mode. Par le mode on déterminoit le rapport de la maxime à la longue ou de la longue à la breve; par le temps, celui de la longue à la breve ou de la breve à la sémi-breve; et par la prolation, celui de la breve à la sémi-breve ou de la sémi-breve à la minime. (Voy. MODE, PROLATION, TEMPS.) En général toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *mesure* double ou à la *mesure* triple, c'est-à-dire à la division de chaque valeur entiere en deux ou en trois temps égaux.

Cette maniere d'exprimer le temps ou la mesure des notes changea entièrement durant le cours du dernier siecle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque

mesure entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les especes de notes qui renfermoient plusieurs *mesures.* La *mesure* en devint plus claire, les partitions mieux ordonnées, et l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *mesure* des trio d'Orlande et de Claudin, compositeurs du temps de Henri III.

Jusques là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite; mais la double prit enfin l'ascendant, et le C ou la *mesure* à quatre temps fut prise pour la base de toutes les autres. Or la *mesure* à quatre temps se résout toujours en *mesure* à deux temps: ainsi c'est proprement à la *mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des notes et aux signes des *mesures.*

Au lieu donc des maximes, longues, breves, sémi-breves, etc., on substitua les rondes, blanches, noires, croches, doubles et triples croches, etc., qui toutes furent prises

en division sous-double ; de sorte que chaque espece de note valoit précisément la moitié de la précédente : division manifestement insuffisante, puisqu'ayant conservé la *mesure* triple aussi bien que la double ou quadruple, et chaque temps pouvant être divisé comme chaque *mesure* en raison sous-double ou sous-triple à la volonté du compositeur, il falloit assigner ou plutôt conserver aux notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les musiciens sentirent bientôt le défaut; mais au lieu d'établir une nouvelle division ils tâcherent de suppléer à cela par quelque signe étranger : ainsi ne pouvant diviser une blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, et, pour tendre des pieges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre musique que deux sortes de *mesures*, on y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize especes, dont voici les signes :

2 ou ₵. $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$. 3. $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{16}$. C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$. $\frac{12}{16}$.

(Voyez les exemples, *planche* B, *fig.* 1.)

De toutes ces *mesures* il y en a trois qu'on appelle simples, parcequ'elles n'ont qu'un seul chiffre ou signe, savoir le 2 ou ₵, le 3, et le C ou quatre temps : toutes les autres qu'on appelle doubles tirent leur dénomination et leurs signes de cette derniere ou de la note ronde qui la remplit; en voici la regle :

Le chiffre inférieur marque un nombre de notes de valeur égale faisant ensemble la durée d'une ronde ou d'une *mesure* à quatre temps.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes notes pour remplir chaque *mesure* de l'air qu'on va noter.

Par cette regle on voit qu'il faut trois blanches pour remplir une *mesure* au signe $\frac{2}{3}$; deux noires pour celle au signe $\frac{2}{4}$; trois croches pour celle au signe $\frac{3}{8}$, etc. Tout cet em-

barras de chiffres est mal entendu : car pourquoi ce rapport de tant de différentes *mesures* à celle de quatre temps qui leur est si peu semblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée ? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de *mesures*, il y en a beaucoup trop ; et s'ils le sont pour exprimer les divers degrés du mouvement, il n'y en a pas assez, puisque, indépendamment de l'espece de *mesure* et de la division des temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air pour déterminer le temps.

Il n'y a réellement que deux sortes de *mesures* dans notre musique, savoir à deux et trois temps égaux : mais comme chaque temps ainsi que chaque *mesure* peut se diviser en deux ou trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre especes de *mesures* en tout ; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquieme en combinant les deux premieres en une *mesure* à deux temps inégaux, l'un

composé de deux notes et l'autre de trois. On peut trouver dans cette *mesure* des chants très bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les *mesures* usitées : j'en donne un exemple dans la *planche* B, *figure* X. Le sieur Adolphati fit à Gênes, en 1750, un essai de cette *mesure* en grand orchestre dans l'air *Se la sorte mi condanna* de son opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet et fut applaudi : malgré cela je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

Mesuré, *partic.* Ce mot répond à l'italien *a tempo* ou *a battuta*, et s'emploie, sortant d'un récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *mesure.*

Métrique, *adj.* La *musique métrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la musique en général qui a pour objet les lettres, les syllabes, les pieds, les vers et le poëme; et il y a cette différence entre la *métrique* et la *rhythmique* que la premiere ne s'occupe que de la forme des vers, et la seconde de celle des pieds qui les composent; ce qui peut même s'appliquer à la prose. D'où il suit que les langues modernes peuvent encore avoir une *musique métrique*, puisqu'elles

puisqu'elles ont une poésie, mais non pas une *musique rhythmique*, puisque leur poésie n'a plus de pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troisieme des six syllabes inventées par Gui Arétin pour nommer ou solfier les notes lorsqu'on ne joint pas la parole au chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR, *adj.* Nom que portent certains intervalles quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur se dit aussi du mode lorsque la tierce de la tonique est *mineure*. (V. MODE.)

MINIME, *adj.* On appelle intervalle *minime* ou *moindre* celui qui est plus petit que le mineur de même espece, et qui ne peut se noter; car s'il pouvoit se noter il ne s'appelleroit pas *minime*, mais *diminué*.

Le sémi-ton *minime* est la différence du sémi ton maxime au sémi-ton moyen dans le rapport de 125 à 128. (Voy. SÉMI-TON.)

MINIME, *subst. fém.* par rapport à la durée ou au temps, est dans nos anciennes musiques la note qu'aujourd'hui nous appe-

lons blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

MIXIS, *s.f. Mélange.* Une des parties de l'ancienne mélopée par laquelle le compositeur apprend à bien combiner les intervalles et à bien distribuer les genres et les modes selon le caractere du chant qu'il s'est proposé de faire. (Voyez MÉLOPÉE.)

MIXO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne musique, appelé autrement *hyper-dorien ;* (voyez ce mot). Le mode *mixo-lydien* étoit le plus aigu des sept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la musique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, et par cela même à la tragédie. Aristoxene assure que Sapho en fut l'inventrice ; mais Plutarque dit que d'anciennes tables attribuent cette invention à Pytoclide : il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi et qui avoit introduit dans la musique l'usage des sept cordes, c'est-à-dire une tonique sur la septieme corde.

MIXTE, *adj.* On appelle modes *mixtes* ou connexes dans le plain-chant les chants dont l'étendue excede leur octave et entre d'un

mode dans l'autre, participant ainsi de l'authente et du plagal. Ce mélange ne se fait que des modes compairs, comme du premier ton avec le second, du troisieme avec le quatrieme, en un mot du plagal avec son authente, et réciproquement.

Mobile, *adj.* On appeloit *cordes mobiles* ou *sons mobiles* dans la musique grecque les deux cordes moyennes de chaque tétracorde, parcequ'elles s'accordoient différemment selon les genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appeloient cordes stables. (Voy. TÉTRACORDE, GENRE, SON.)

Mode, *s. m.* Disposition réguliere du chant et de l'accompagnement relativement à certains sons principaux sur lesquels une piece de musique est constituée, et qui s'appellent les cordes essentielles du *mode*.

Le *mode* differe du ton en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du système qui doit servir de base au chant, et le *mode* détermine la tierce et modifie toute l'échelle sur ce son fondamental.

Nos *modes* ne sont fondés sur aucun ca-

ractere de sentiment comme ceux des anciens, mais uniquement sur notre système harmonique. Les cordes essentielles au *mode* sont au nombre de trois et forment ensemble un accord parfait : 1°. la tonique, qui est la corde fondamentale du ton et du *mode ;* (voy. TON et TONIQUE) : 2°. la dominante à la quinte de la tonique ; (voy. DOMINANTE) : 3°. enfin la médiante, qui constitue proprement le *mode* et qui est à la tierce de cette même tonique ; (voyez MÉDIANTE.) Comme cette tierce peut être de deux especes, il y a aussi deux *modes* différens. Quand la médiante fait tierce majeure avec la tonique, le *mode* est majeur ; il est mineur quand la tierce est mineure.

Le *mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la tierce majeure du son fondamental : mais le *mode* mineur n'est point donné par la nature ; il ne se trouve que par analogie et renversement. Cela est vrai dans le système de M. Tartini ainsi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier auteur, dans ses divers ouvrages successifs, a expliqué cette origine du

mode mineur de différentes manieres, dont aucune n'a contenté son interprete M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe, que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand géometre.

« Dans le chant *ut mi sol*, qui constitue « le *mode* majeur, les sons *mi* et *sol* sont « tels que le son principal *ut* les fait réson- « ner tous deux; mais le second son *mi* ne « fait point résonner *sol* qui n'est que sa « tierce mineure.

« Or, imaginons qu'au lieu de ce son *mi* « on place entre les sons *ut* et *sol* un autre « son qui ait ainsi que le son *ut* la propriété « de faire résonner *sol*, et qui soit pour- « tant différent d'*ut;* ce son qu'on cherche « doit être tel qu'il ait pour dix-septieme « majeure le son *sol* ou l'une des octaves de « *sol :* par conséquent le son cherché doit « être à la dix-septieme majeure au-dessous « de *sol*, ou, ce qui revient au même, à la « tierce majeure au-dessous de ce même « son *sol.* Or le son *mi* étant à la tierce « mineure au-dessous de *sol* et la tierce

« majeure étant d'un sémi-ton plus grande « que la tierce mineure, il s'ensuit que le « son qu'on cherche sera d'un sémi-ton « plus bas que le *mi*, et sera par conséquent « *mi* bémol.

« Ce nouvel arrangement *ut*, *mi* bémol, « *sol*, dans lequel les sons *ut* et *mi* bémol « font l'un et l'autre résonner *sol* sans que « *ut* fasse résonner *mi* bémol, n'est pas à « la vérité aussi parfait que le premier « arrangement *ut*, *mi*, *sol*, parceque dans « celui-ci les deux sons *mi* et *sol* sont l'un « et l'autre engendrés par le son principal « *ut*, au lieu que dans l'autre le son *mi* « bémol n'est pas engendré par le son *ut*: « mais cet arrangement *ut*, *mi* bémol, *sol*, « est aussi dicté par la nature, quoique « moins immédiatement que le premier; « et en effet l'expérience prouve que l'o- « reille s'en accommode à-peu-près aussi « bien.

« Dans ce chant *ut*, *mi* bémol, *sol*, *ut*, « il est évident que la tierce d'*ut* à *mi* bé- « mol est mineure; et telle est l'origine du « genre ou *mode* appelé *mineur*». *Elémens de musique*, page 22.

Le *mode* une fois déterminé, tous les sons de la gamme prennent un nom relatif au fondamental et propre à la place qu'ils occupent dans ce *mode*-là. Voici les noms de toutes les notes relativement à leur *mode* en prenant l'octave d'*ut* pour exemple du *mode* majeur et celle de *la* pour exemple du *mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Ré*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Ré*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La.*
	Tonique.	Seconde note.	Médiante.	Quatrieme note ou Sous-dominante.	Dominante.	Sous-dominante.	Sixieme note ou	Septieme note.

Octave.

Il faut remarquer que quand la septieme note n'est qu'à un sémi-ton de l'octave, c'est-à-dire quand elle fait la tierce majeure de la dominante, comme le *si* naturel en majeur ou le *sol* diese en mineur, alors cette septieme note s'appelle note sensible, parcequ'elle annonce la tonique et fait sentir le ton.

Non seulement chaque degré prend le nom qui lui convient, mais chaque inter-

valle est déterminé relativement au *mode*. Voici les regles établies pour cela.

1°. La seconde note doit faire sur la tonique une seconde majeure, la quatrieme et la dominante une quarte et une quinte justes, et cela également dans les deux *modes*.

2°. Dans le *mode* majeur la médiante ou tierce, la sixte et la septieme de la tonique doivent toujours être majeures; c'est le caractere du *mode*. Par la même raison ces trois intervalles doivent être mineurs dans le *mode* mineur: cependant, comme il faut qu'on y apperçoive aussi la note sensible, ce qui ne peut se faire sans fausse relation, tandis que la sixieme note reste mineure, cela cause des exceptions auxquelles on a égard dans le cours de l'harmonie et du chant; mais il faut toujours que la clef avec ses transpositions donne tous les intervalles déterminés par rapport à la tonique selon l'espece du *mode*. On trouvera au mot CLEF une regle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'octave d'*ut* donnent relativement à cette tonique tous les intervalles prescrits pour

le *mode* majeur, et qu'il en est de même de l'octave de *la* pour le *mode* mineur, l'exemple précédent, que je n'ai proposé que pour les noms des notes, doit servir aussi de formule pour la regle des intervalles dans chaque *mode*.

Cette regle n'est point, comme on pourroit le croire, établie sur des principes purement arbitraires ; elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'accord parfait majeur à la tonique, à la dominante et à la sous-dominante, vous aurez tous les sons de l'échelle diatonique pour le *mode* majeur : pour avoir celle du *mode* mineur, laissant toujours la tierce majeure à la dominante, donnez la tierce mineure aux deux autres accords. Telle est l'analogie du *mode*.

Comme ce mélange d'accords majeurs et mineurs introduit en *mode* mineur une fausse relation entre la sixieme note et la note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la tierce majeure à la quatrieme note en montant, ou la tierce mineure à la dominante en des-

cendant, sur-tout par renversement ; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze sons fondamentaux qui donnent autant de tons dans le système, et que chacun de ces tons est susceptible du *mode* majeur et du *mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *modes* ou manieres : *maneries*, disoient nos vieux auteurs en leur latin. Il y en a même trentre-quatre possibles dans la maniere de noter ; mais dans la pratique on en exclut dix, qui ne sont au fond que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les cordes changeroient de noms et où l'on auroit peine à se reconnoître : tels sont les *modes* majeurs sur les notes diésées, et les *modes* mineurs sur les bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* diese tierce majeure, vous composerez en *la* bémol qui donne les mêmes touches : et, au lieu de composer en *ré* bémol mineur, vous prendrez *ut* diese par la même raison ; savoir, pour éviter d'un côté un F double diese, qui deviendroit un G naturel, et

de l'autre un B double bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un air; mais, soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de ton et de *mode* selon l'analogie harmonique, revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *moduler.*

De là naît une nouvelle distinction du *mode* en *principal* et *relatif.* Le principal est celui par lequel commence et finit la piece; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la modulation. (Voyez MODULATION.)

Le sieur Blainville, savant musicien de Paris, proposa, en 1751, l'essai d'un troisieme *mode*, qu'il appelle *mode mixte*, parcequ'il participe à la modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en est composé; mélange que l'auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage et une source de variété et de liberté dans les chants et dans l'harmonie.

Ce nouveau *mode* n'étant point donné

par l'analyse de trois accords, comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des harmoniques essentiels au *mode*, mais par une gamme entiere qui lui est propre tant en montant qu'en descendant ; en sorte que dans nos deux *modes* la gamme est donnée par les accords, et que dans le *mode* mixte les accords sont donnés par la gamme.

La formule de cette gamme est dans la succession ascendante et descendante des notes suivantes,

Mi Fa Sol La Si Ut Ré Mi,

dont la différence essentielle est, quant à la mélodie, dans la position des deux sémitons, dont le premier se trouve entre la tonique et la seconde note, et l'autre entre la cinquieme et la sixieme; et quant à l'harmonie, en ce qu'il porte sur sa tonique la tierce mineure en commençant, et majeure en finissant, comme on peut le voir (*pl.* L, *fig.* 5) dans l'accompagnement de cette gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été donné par l'auteur, et exécuté au concert spirituel le 30 mai 1751.

On objecte au sieur de Blainville que son *mode* n'a ni accord, ni corde essentielle, ni cadence qui lui soit propre et le distingue suffisamment des *modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *mode* est moins dans l'harmonie que dans la mélodie, et moins dans le *mode* même que dans la modulation; qu'il est distingué dans son commencement du *mode* majeur par sa tierce mineure, et dans sa fin du *mode* mineur par sa cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *mode;* que la sienne est inévitable dans les deux autres *modes*, sur-tout dans le mineur; et, quant à sa cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *mode* mineur toutes les fois qu'on passe de l'accord de la tonique à celui de la dominante, comme cela se pratiquoit jadis, même sur les finales dans les *modes* plagaux et dans le ton du quart. D'où l'on conclut que son *mode* mixte est moins une espece particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manieres d'entrelacer et combiner les *modes*

majeur et mineur, aussi anciennes que l'harmonie, pratiquées de tous les temps: et cela paroît si vrai, que, même en commençant sa gamme, l'auteur n'ose donner ni la quinte ni la sixte à sa tonique, de peur de déterminer une tonique en *mode* mineur par la premiere, ou une médiante en *mode* majeur par la seconde: il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son accord.

Mais quelque objection qu'on puisse faire contre le *mode* mixte, dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la maniere dont l'auteur l'établit et le traite ne le fasse connoître pour un homme d'esprit et pour un musicien très versé dans les principes de son art.

Les anciens different prodigieusement entre eux sur les définitions, les divisions et les noms de leurs tons ou *modes*: obscurs sur toutes les parties de leur musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *mode* est un certain systême ou une constitution de sons, et il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une cer-

taine octave remplie de tous les sons intermédiaires selon le genre. Euclide et Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux sémi-tons de l'octave relativement à la corde principale du *mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit tons du plain-chant: mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le diapason du *mode* dans le système général, c'est-à-dire en ce que la base ou corde principale du *mode* est plus aiguë ou plus grave étant prise en divers lieux du système, toutes les cordes de la série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, et par conséquent changeant d'accord à chaque *mode* pour conserver l'analogie de ce rapport. Telle est la différence des tons de notre musique.

Selon le premier sens il n'y auroit que sept *modes* possibles dans le mode diatonique; et en effet Ptolomée n'en admet pas davantage: car il n'y a que sept manieres de varier la position des deux sémi-tons relativement au son fondamental, en gardant toujours entre ces deux sémi-tons l'intervalle

prescrit. Selon le second sens il y auroit autant de *modes* possibles que de sons, c'est-à-dire une infinité; mais si l'on se renferme de même dans le système diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *modes* ceux qu'on établiroit à l'octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manieres on n'a encore besoin que de sept *modes*; car si l'on prend ces *modes* en divers lieux du système, on trouve en même temps les sons fondamentaux distingués du grave à l'aigu, et les deux sémi-tons différemment situés relativement au son principal.

Mais outre ces *modes* on en peut former plusieurs autres en prenant dans la même série et sur le même son fondamental différens sons pour les cordes essentielles du *mode*. Par exemple, quand on prend pour dominante la quinte du son principal, le *mode* est authentique; il est plagal si l'on choisit la quarte: et ce sont proprement deux *modes* différens sur la même fondamentale. Or comme pour constituer un *mode* agréable il faut, disent les Grecs,

que

que la quarte et la quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'octave que cinq sons fondamentaux sur chacun desquels on puisse établir un *mode* authentique et un plagal. Outre ces dix *modes* on en trouve encore deux; l'un authentique, qui ne peut fournir de plagal, parceque sa quarte fait le triton; l'autre plagal, qui ne peut fournir d'authentique, parceque sa quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de Plutarque où la Musique se plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq cordes ou plutôt de sept douze harmonies différentes.

Voilà donc douze *modes* possibles dans l'étendue d'une octave ou de deux tétracordes disjoints : que si l'on vient à conjoindre les deux tétracordes, c'est-à-dire à donner un bémol à la septieme en retranchant l'octave, ou si l'on divise les *tons* entiers par les intervalles chromatiques pour y introduire de nouveaux *modes* intermédiaires, ou si ayant seulement égard aux différences du grave à l'aigu on place d'autres *modes* à l'octave des précédens, tout cela fournira

divers moyens de multiplier le nombre des *modes* beaucoup au-delà de douze : et ce sont là les seules manieres d'expliquer les divers nombres de *modes* admis ou rejetés par les anciens en divers temps.

L'ancienne musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du tétracorde, du pentacorde, de l'exacorde, de l'eptacorde et de l'octacorde, on n'y admit premièrement que trois *modes* dont les fondamentales étoient à un *ton* de distance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appeloit le *dorien;* le *phrygien* tenoit le milieu ; le plus aigu étoit le *lydien*. En partageant chacun de ces *tons* en deux intervalles, on fit place à deux autres *modes*, l'ionien et l'éolien, dont le premier fut inséré entre le dorien et le phrygien, et le second entre le phrygien et le lydien.

Dans la suite, le système s'étant étendu à l'aigu et au grave, les musiciens établirent de part et d'autre de nouveaux *modes*, qui tiroient leur dénomination des cinq premiers en y joignant la préposition *hyper*, *sur*, pour ceux d'en haut, et la préposition *hypo*, *sous*, pour ceux d'en bas. Ainsi le

mode lydien étoit suivi de l'hyper-dorien, de l'hyper-ionien, de l'hyper-phrygien, de l'hyper-éolien et de l'hyper-lydien, en montant; et après le *mode* dorien venoient l'hypo-lydien, l'hypo-éolien, l'hypo-phrygien, l'hypo-ionien et l'hypo-dorien, en descendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *modes* dans Alypius, auteur grec. Voyez (*planche* E) leur ordre et leurs intervalles exprimés par les noms des notes de notre musique. Mais il faut remarquer que l'hypo-dorien étoit le seul *mode* qu'on exécutoit dans toute son étendue : à mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des anciens, par lesquels ils semblent dire que les *modes* les plus graves avoient un chant plus aigu ; ce qui étoit vrai en ce que ces chants s'élevoient davantage au-dessus de la tonique. Pour n'avoir pas connu cela le *Doni* s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *modes* Platon en rejetoit plusieurs comme capables d'altérer les mœurs.

Aristoxene, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés, savoir l'hyper-éolien et l'hyer-lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxene il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnoient déja de son temps.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre de ces *modes* à sept, disant que les *modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les chants selon le grave et l'aigu, car il est évident qu'on auroit pu les multiplier fort au-delà de quinze, mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *mode* à l'autre par des intervalles consonnans et faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *modes* dans l'espace d'une octave dont le *mode* dorien faisoit comme le centre; en sorte que le mixo-lydien étoit une quarte au-dessus et l'hypo-dorien une quarte au-dessous, le phrygien une quinte au-dessus de l'hypo-dorien, l'hypo-phrygien une quarte au-dessous du phrygien, et le lydien une quinte au-dessus de l'hypo-phrygien : d'où il paroît qu'à compter de l'hypo-dorien, qui est le *mode* le plus bas, il y avoit jusqu'à

l'hypo-phrygien l'intervalle d'un *ton*, de l'hypo-phrygien à l'hypo-lydien un autre *ton*, de l'hypo-dorien au dorien un sémi-*ton*, de celui-ci au phrygien un *ton*, du phrygien au lydien encore un *ton*, et du lydien au mixo-lydien un sémi-*ton*; ce qui fait l'étendue d'une septieme en cet ordre:

1.... *Fa*.... Mixo-lydien.
2.... *Mi*.... Lydien.
3.... *Ré*.... Phrygien.
4.... *Ut*.... Dorien.
5.... *Si*.... Hypo-lydien.
6.... *La*.... Hypo-phrygien.
7.... *Sol*.... Hypo-dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le système diatonique d'une octave, toutes les cordes qui la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *modes* de Ptolomée qui, en y joignant l'hypo-mixo-lydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit tons du plain-chant. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

Telle est la notion la plus claire qu'on peut tirer des tons ou *modes* de l'ancienne musique en tant qu'on les regardoit comme ne différant entre eux que du grave à l'aigu. Mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractérisoient plus particulièrement quant à l'expression : elles se tiroient du genre de poésie qu'on mettoit en musique, de l'espece de l'instrument qui devoit l'accompagner, du rhythme ou de la cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains chants parmi certains peuples, et d'où sont venus originairement les noms des principaux *modes*, le dorien, le phrygien, le lydien, l'ionien, l'éolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *modes*, qu'on auroit pu mieux appeler *styles* ou *genres* de composition : tels étoient le *mode* tragique destiné pour le théâtre, le *mode* nomique consacré à Apollon, le dithyrambique à Bacchus, etc. (Voyez STYLE et MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes musiques on appeloit aussi *modes*, par rapport à la mesure ou au temps, certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les notes par un signe

général : le *mode* étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la mesure; il se marquoit de même après la clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points, suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés; à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires, différentes selon le *mode* en nombre et en longueur; et c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C et du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *modes;* le majeur qui se rapportoit à la note maxime, et le mineur qui étoit pour la longue. L'un et l'autre se divisoit en parfait et imparfait.

Le *mode* majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la portée, et trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *mode* la maxime valoit trois longues. (Voyez *pl.* B, *fig.* 2.)

Le *mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, et deux autres qui n'en traversoient que deux; et alors la maxime ne valoit que deux longues. (*Fig.* 3.)

Le *mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces, et la longue valoit trois breves. (*Fig.* 4.)

Le *mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces, et la longue n'y valoit que deux breves. (*Fig.* 5.)

L'abbé Brossard a mêlé mal-à-propos les cercles et demi-cercles avec les figures de ces *modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *modes* simples, mais seulement quand les mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis longtemps; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes musiques, en quoi les plus savans musiciens sont souvent fort embarrassés.

Modéré, *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent et le gai; il répond à l'italien *andante*. (Voyez ANDANTE.)

Modulation, *s. f.* C'est proprement la maniere d'établir et traiter le mode; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'harmonie et le chant successivement dans plusieurs

modes d'une maniere agréable à l'oreille et conforme aux regles.

Si le mode est produit par l'harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les lois de la *modulation*. Ces lois sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même ton il faut, 1°. en parcourir tous les sons avec un beau chant en rabattant plus souvent les cordes essentielles et s'y appuyant davantage, c'est-à-dire que l'accord sensible et l'accord de la tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais sous différentes faces et par différentes routes pour prévenir la monotonie; 2°. n'établir de cadences ou de repos que sur ces deux accords ou tout au plus sur celui de la sous-dominante; 3°. enfin n'altérer jamais aucun des sons du mode; car on ne peut sans le quitter faire entendre un diese ou un bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour passer d'un ton à un autre il faut consulter l'analogie, avoir égard au rap-

port des toniques et à la quantité des cordes communes aux deux tons.

Partons d'abord du mode majeur. Soit que l'on considere la quinte de la tonique comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'octave, soit qu'on la considere comme le premier des sons qui entrent dans la résonnance de cette même tonique, on trouvera toujours que cette quinte, qui est la dominante du ton, est la corde sur laquelle on peut établir la modulation la plus analogue à celle du ton principal.

Cette dominante, qui faisoit partie de l'accord parfait de cette premiere tonique, fait aussi partie du sien propre dont elle est le son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux accords. De plus, cette même dominante portant ainsi que la tonique un accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux accords ne different entre eux que par la dissonance, qui de la tonique passant à la dominante est la sixte-ajoutée, et de la dominante repassant à la tonique est la septieme. Or ces deux accords, ainsi distingués par la dissonance qui

convient à chacun, forment, par les sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'octave ou échelle diatonique que nous appelons gamme, laquelle détermine le ton.

Cette même gamme de la tonique forme, altérée seulement par un diese, la gamme du ton de la dominante ; ce qui montre la grande analogie de ces deux tons et donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le ton de la dominante est donc le premier qui se présente après celui de la tonique dans l'ordre des *modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une tonique et sa dominante se trouve aussi entre la même tonique et sa sous-dominante : car la quinte que la dominante fait à l'aigu avec cette tonique la sous dominante la fait au grave. Mais cette sous dominante n'est quinte de la tonique que par renversement : elle est directement quarte en plaçant cette tonique au grave comme elle doit être, ce qui établit la gradation des rapports ; car en ce sens la quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la quinte, dont le rapport est de 2 à 3.

Que si cette sous-dominante n'entre pas de même dans l'accord de la tonique, en revanche la tonique entre dans le sien; car soit *ut mi sol* l'accord de la tonique, celui de la sous dominante sera *fa la ut :* ainsi c'est l'*ut* qui fait ici liaison, et les deux autres sons de ce nouvel accord sont précisément les deux dissonances des précédens. D'ailleurs il ne faut pas altérer plus de sons pour ce nouveau ton que pour celui de la dominante; ce sont dans l'une et dans l'autre toutes les mêmes cordes du ton principal, à un près. Donnez un bémol à la note sensible *si*, et toutes les notes du ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le ton de la sous-dominante n'est donc guere moins analogue au ton principal que celui de la dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la premiere *modulation* pour passer d'un ton principal *ut* à celui de sa dominante *sol*, on est obligé d'employer la seconde pour revenir au son principal : car si *sol* est dominante du ton d'*ut*, *ut* est sous-dominante du ton de *sol;* ainsi l'une de ces modulations n'est pas moins nécessaire que l'autre.

Le troisieme son qui entre dans l'accord

de la tonique est celui de sa tierce ou médiante, et c'est aussi le plus simple des rapports après les deux précédens : $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *modulation* qui se présente, et d'autant plus analogue que deux des sons de la tonique principale entrent aussi dans l'accord mineur de sa médiante; car le premier accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* et *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *modulation*, c'est la quantité de sons qu'il y faut altérer, même pour le mode mineur qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'échelle pour les deux modes : or appliquant cette formule à *mi* mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrieme son *fa* altéré par un diese en descendant; mais en montant on en trouve encore deux autres, savoir la principale tonique *ut*, et sa seconde note *ré* qui devient ici note sensible. Il est certain que l'altération de tant de sons, et sur-tout de la tonique, éloigne le mode et affoiblit l'analogie.

Si l'on renverse la tierce comme on a renversé la quinte, et qu'on prenne cette tierce

au-dessous de la tonique sur la sixieme note *la*, qu'on devroit appeler aussi sous-médiante ou médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *modulation* plus analogue au ton principal que n'étoit celle de *mi;* car l'accord parfait de cette sous-médiante étant *la ut mi*, on y retrouve comme dans celui de la médiante deux des sons qui entrent dans l'accord de la tonique, savoir *ut* et *mi;* et de plus l'échelle de ce nouveau ton étant composée, du moins en descendant, des mêmes sons que celle du ton principal, et n'ayant que deux sons altérés en montant, c'est-à-dire un de moins que l'échelle de la médiante; il s'ensuit que la *modulation* de la sixieme note est préférable à celle de cette médiante, d'autant plus que la tonique principale y fait une des cordes essentielles du mode, ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *modulation.* Le *mi* peut venir ensuite.

Voilà donc quatre cordes, *mi fa sol la,* sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du ton majeur d'*ut.* Restent le *ré* et le *si*, les deux harmoniques de la dominante. Ce dernier, comme note sensible, ne peut

devenir tonique par aucune bonne *modulation*, du moins immédiatement : ce seroit appliquer brusquement au même son des idées trop opposées et lui donner une harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde note *ré*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la basse-fondamentale, y moduler en tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le temps d'oublier la *modulation* de l'*ut* qui lui-même y est altéré ; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, passer par d'autres tons intermédiaires où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies on modulera dans l'ordre suivant pour sortir d'un ton mineur; la médiante premièrement, ensuite la dominante, la sous-dominante, et la sous-médiante ou sixieme note. Le mode de chacun de ces tons accessoires est déterminé par sa médiante prise dans l'échelle du ton principal. Par exemple, sortant d'un ton majeur *ut* pour moduler sur sa médiante, on fait mineur le mode de cette médiante, parceque la dominante *sol* du ton principal

fait tierce mineure sur cette médiante *mi;* au contraire, sortant d'un ton mineur *la*, on module sur sa médiante *ut* en mode majeur, parceque la dominante *mi* du ton d'où l'on sort fait tierce majeure sur la tonique de celui où l'on entre, etc.

Ces regles, renfermées dans une formule générale, sont que les modes de la dominante et de la sous-dominante soient semblables à celui de la tonique, et que la médiante et la sixieme note portent le mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur, et réciproquement dans un même ton, on peut aussi changer l'ordre du mode d'un ton à l'autre : mais en s'éloignant ainsi de la *modulation* naturelle il faut songer au retour ; car c'est une regle générale que tout morceau de musique doit finir dans le ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les tons dans lesquels on peut passer immédiatement ; le premier en sortant du mode majeur, et l'autre en sortant du mode mineur. Chaque note indique une *modulation*, et la valeur des notes dans cha-

que

que exemple indique aussi la durée relative convenable à chacun de ces modes selon son rapport avec le ton principal. (Voyez *pl.* B, *fig.* 6 et 7.)

Ces *modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes regles dans des tons plus éloignés, et de revenir ensuite au ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connoître les routes qu'on doit suivre, il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette partie.

Dans la mélodie il ne faut, pour annoncer la *modulation* qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les sons du ton d'où l'on sort pour les rendre propres au ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur, il ne faut que sonner un *fa* diese pour annoncer le ton de la dominante, ou un *si* bémol pour annoncer le ton de la sous-dominante. Parcourez ensuite les cordes essentielles du ton où vous entrez; s'il est bien choisi, votre *modulation* sera toujours bonne et réguliere.

Dans l'harmonie il y a un peu plus de

difficulté; car, comme il faut que le changement de ton se fasse en même temps dans toutes les parties, on doit prendre garde à l'harmonie et au chant pour éviter de suivre à la fois deux différentes *modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proscription des deux quintes consécutives a cette regle pour principe : en effet on ne peut guere former entre deux parties plusieurs quintes justes de suite sans moduler en deux tons différens.

Pour annoncer un ton plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'accord parfait de sa tonique, et cela est indispensable pour donner le mode; mais il est certain que le ton ne peut être bien déterminé que par l'accord sensible ou dominant : il faut donc faire entendre cet accord en commençant la nouvelle *modulation*. La bonne regle seroit que la septieme ou dissonance mineure y fût toujours préparée, au moins la premiere fois qu'on la fait entendre; mais cette regle n'est pas praticable dans toutes les *modulations* permises; et pourvu que la basse-fondamentale marche par intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique,

l'analogie du mode, et qu'on évite les fausses relations, la *modulation* est toujours bonne. Les compositeurs donnent pour une autre regle de ne changer le ton qu'après une cadence parfaite; mais cette regle est inutile, et personne ne s'y assujettit.

Toutes les manieres possibles de passer d'un ton dans un autre se réduisent à cinq pour le mode majeur, et à quatre pour le mode mineur, lesquelles on trouvera énoncées par une basse-fondamentale pour chaque *modulation* dans la *planche* B, *figure* 8. S'il y a quelque autre *modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *modulation* ne soit enharmonique, elle est mauvaise infailliblement. (Voy. ENHARMONIQUE.)

MODULER, *v. n.* C'est composer ou préluder, soit par écrit, soit sur un instrument, soit avec la voix, en suivant les regles de la *modulation*. (Voyez MODULATION.)

MOEURS, *s. f.* Partie considérable de la musique des Grecs appelée par eux *hermosmenon*; laquelle consistoit à connoître et choisir le bienséant en chaque genre, et ne leur permettoit pas de donner à chaque

sentiment, à chaque objet, à chaque caractere, toutes les formes dont il étoit susceptible, mais les obligeoit de se borner à ce qui étoit convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances. Les *mœurs* consistoient encore à tellement accorder et proportionner dans une piece toutes les parties de la musique, le mode, le temps, le rhythme, la mélodie, et même les changemens, qu'on sentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate et le rendît parfaitement un. Cette seule partie, dont l'idée n'est pas même connue dans notre musique, montre à quel point de perfection devoit être porté un art où l'on avoit même réduit en regles ce qui est honnête, convenable et bienséant.

MOINDRE, *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL, *adj.* Épithete que donnent Aristoxene et Ptolomée à une espece du genre diatonique et à une espece du genre chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la musique moderne, le mot *mol* n'y est employé que dans la composition du mot *bémol* ou B *mol*, par opposition au mot *béquarre* qui jadis s'appeloit aussi B *dur*.

Zarlin cependant appelle diatonique *mol* une espece de genre diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE, *s. m.* Instrument ayant une seule corde, qu'on divise à volonté par des chevalets mobiles, lequel sert à trouver les rapports des intervalles et toutes les divisions du canon harmonique. Comme la partie des instrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus long-temps de celui-ci.

MONODIE, *s. f.* Chant à voix seule, par opposition à ce que les anciens appeloient *chorodies* ou musiques exécutées par le chœur.

MONOLOGUE, *s. m.* Scene d'opéra où l'acteur est seul et ne parle qu'avec lui-même. C'est dans les *monologues* que se déploient toutes les forces de la musique, le musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie sans être gêné dans la longueur de ses morceaux par la présence d'un interlocuteur. Ces récitatifs obligés qui font un si grand effet dans les opéra italiens n'ont lieu que dans les *monologues*.

Monotonie, *s. f.* C'est au propre une psalmodie ou un chant qui marche toujours sur le même ton; mais ce mot ne s'emploie guere que dans le figuré.

Monter, *v. n.* C'est faire succéder les sons du bas en haut, c'est-à-dire du grave à l'aigu. Cela se représente à l'œil par notre maniere de noter.

Motet, *s. m.* Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'art, et cela sur une période fort courte; d'où lui vient, selon quelques uns, le nom de *motet*, comme si ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *motet* à toute piece de musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'église romaine, comme psaumes, hymnes, antiennes, répons, etc., et tout cela s'appelle en général musique latine.

Les François réussissent mieux dans ce genre de musique que dans la françoise, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, et, comme le leur a reproché l'abbé du Bos, ils jouent trop sur le mot. En général la musique

latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée : on n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la musique théâtrale; les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le chant est un contresens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les églises la musique au plain-chant.

Les musiciens du treizieme et du quatorzieme siecle donnoient le nom de *mottetus* à la partie que nous nommons aujourd'hui *haute-contre*. Ce nom et d'autres aussi étranges causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de musique, laquelle ne s'écrivoit pas en partition comme à présent.

Motif, *s. m.* Ce mot francisé de l'italien *motivo* n'est guere employé dans le sens technique que par les compositeurs. Il signi-

fie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessin. C'est le *motif* qui pour ainsi dire lui met la plume à la main pour jeter sur le papier telle chose et non pas telle autre. Dans ce sens le *motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du compositeur, et il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des auditeurs. On dit qu'un auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *motif* de vue, et qu'il coud des accords ou des chants qu'aucun sens commun n'unit entre eux.

Outre ce *motif*, qui n'est que l'idée principale de la piece, il y a des *motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes de la modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques ; et sur ces idées, que l'on pressent dans l'exécution, l'on juge si l'auteur a bien suivi ses *motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procedent note après note et qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *motif* de fugue, *motif* de cadence, *motif* de changement de mode, etc.

MOUVEMENT, *s. m.* Degré de vîtesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractere de la piece qu'on exécute. Chaque espece de mesure a un *mouvement* qui lui est le plus propre, et qu'on désigne en italien par ces mots *tempo giusto.* Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *mouvement*, qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *largo, adagio, andante, allegro, presto;* et ces mots se rendent en françois par les suivans, *lent, modéré, gracieux, gai, vîte.* Il faut cependant observer que le *mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la musique françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la musique italienne.

Chacun de ces degrés se subdivise et se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le degré de vîtesse ou de lenteur, comme *larghetto, andantino, allegretto, prestissimo,* et ceux qui marquent de plus le caractere et l'expression de l'air, comme *agitato, vivace, gustoso, con brio*, etc. Les premiers peuvent être saisis et rendus par tous les

musiciens, mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment et du goût qui sentent et rendent les autres.

Quoique généralement les *mouvemens* lents conviennent aux passions tristes et les *mouvemens* animés aux passions gaies, il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai toutefois que la gaieté ne s'exprime guere avec lenteur; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

Mouvement est encore la marche ou le progrès des sons du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave : ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la basse et le dessus par *mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des parties doit monter tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux parties marchent en même sens. Quelques uns appellent *mouvement oblique* celui où l'une des parties reste en place tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxene, distingue généralement dans la

voix humaine deux sortes de *mouvement;* savoir, celui de la voix parlante, qu'il appelle *mouvement continu* et qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait; et celui de la voix chantante, qui marche par intervalles déterminés, et qu'il appelle *mouvement diastématique* ou *intervallatif.*

Muances, *s. f.* On appelle ainsi les diverses manieres d'appliquer aux notes les syllabes de la gamme selon les diverses positions des deux sémi-tons de l'octave et selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, et qu'il y a sept notes à nommer dans une octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque note: cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux notes entre lesquelles se trouvoit un des sémi-tons. Ces noms déterminoient en même temps ceux des notes les plus voisines, soit en montant soit en descendant. Or comme les deux sémi-tons sont sujets à changer de place dans la modulation, et qu'il y a dans la musique une multitude de manieres différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces ma-

nieres s'appeloient *muances*, parceque les mêmes notes y changeoient incessamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le siecle dernier on ajouta en France la syllabe *si* aux six premieres de la gamme de l'Arétin. Par ce moyen la septieme note de l'échelle se trouvant nommée, les *muances* devinrent inutiles et furent proscrites de la musique françoise : mais chez toutes les autres nations, où, selon l'esprit du métier, les musiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'art, on n'a point adopté le *si ;* et il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *muances* serviront long-temps encore à la désolation des commençans.

MUANCES dans la musique ancienne. (Voyez MUTATIONS.)

MUSETTE, *s. f.* Sorte d'air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est à deux ou trois temps, le caractere naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse pour l'ordinaire en tenue ou point d'orgue, telle que la peut faire une *musette*, et qu'on appelle à cause de cela basse

de *musette*. Sur ces airs on forme des danses d'un caractere convenable et qui portent aussi le nom de *musettes*.

MUSICAL, *adj.* Appartenant à la musique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICALEMENT, *adv.* D'une maniere musicale, dans les regles de la musique. (Voy. MUSIQUE.)

MUSICIEN, *s. m.* Ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *compositeur*. (Voyez ce mot.)

Les anciens musiciens étoient des poëtes, des philosophes, des orateurs du premier ordre : tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, etc. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministere servile des doigts et de la voix, mais celui qui possede cette science par le raisonnement et la spéculation ; et il semble de plus que, pour s'élever aux grandes expressions de la musique oratoire et imitative, il faudroit avoir fait une étude particuliere des passions humaines et du langage de la nature. Cependant les *musiciens* de

nos jours, bornés pour la plupart à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guere offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes.

Musique, *s. f.* Art de combiner les sons d'une maniere agréable à l'oreille. Cet art devient une science, et même très profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons et les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *musique* l'art du beau et de la décence dans les voix et dans les mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vgues et si générales les anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'art qu'ils définissoient ainsi.

On suppose communément que le mot de *musique* vient de *musa*, parcequ'on croit que les muses ont inventé cet art : mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot égyptien, prétendant que c'est en Egypte que la *musique* a commencé à se rétablir après le déluge, et qu'on en reçut la premiere idée du son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du

Nil quand le vent souffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'art est certainement plus près de l'homme; et si la parole n'a pas commencé par du chant, il est sûr au moins qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *musique* se divise naturellement en *musique théorique* ou *spéculative*, et en *musique pratique*.

La *musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matiere musicale, c'est-à-dire des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la musique et des sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille et sur l'ame.

La *musique* pratique est l'art d'appliquer et mettre en usage les principes de la spéculative, c'est-à-dire de conduire et de disposer les sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille

l'effet qu'on s'est proposé : c'est cet art qu'on appelle *composition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des sons par les voix ou par les instrumens, qu'on appelle *exécution*, c'est la partie purement méchanique et opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux sons le degré prescrit dans le ton et la valeur prescrite dans le temps, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caracteres de la *musique* et l'habitude de les exprimer.

La *musique* spéculative se divise en deux parties ; savoir, la connoissance du rapport des sons ou de leurs intervalles, et celle de leurs durées relatives, c'est-à-dire de la mesure et du temps.

La premiere est proprement celle que les anciens ont appelée *musique harmonique*. Elle enseigne en quoi consiste la nature du chant, et marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant, dans la modulation. Elle fait connoître en un mot les diverses manieres dont les sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur force,

force, par leurs intervalles; ce qui s'applique également à leur accord et à leur succession.

La seconde a été appelée *rhythmique*, parcequ'elle traite des sons eu égard au temps et à la quantité. Elle contient l'explication du *rhythme*, du *metre*, des mesures longues et courtes, vives et lentes, des temps et des diverses parties dans lesquelles on les divise pour y appliquer la succession des sons.

La *musique pratique* se divise aussi en deux parties qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *musique harmonique*, et que les anciens appeloient *mélopée*, contient les regles pour combiner et varier les intervalles consonnans et dissonans d'une maniere agréable et harmonieuse. (Voyez MÉLOPÉE.)

La seconde, qui répond à la *musique rhythmique*, et qu'ils appeloient *rhythmopée*, contient les regles pour l'application des temps, des pieds, des mesures, en un mot pour la pratique du rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre division de la *musique* en tant qu'elle a pour objet le mou-

vement muet ou sonore : et, sans la distinguer en spéculative et pratique, il y trouve les six parties suivantes ; la *rhythmique* pour les mouvemens de la danse, la *métrique* pour la cadence et le nombre des vers, l'*organique* pour la pratique des instrumens, la *poétique* pour les tons et l'accent de la poésie, l'*hypocritique* pour les attitudes des pantomimes, et l'*harmonique* pour le chant.

La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* et en *harmonie;* car la rhythmique n'est plus rien pour nous, et la métrique est très peu de chose, attendu que nos vers, dans le chant, prennent presque uniquement leur mesure de la *musique* et perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la mélodie on dirige la succession des sons de maniere à produire des chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT, MODULATION.)

L'harmonie consiste à unir à chacun des sons d'une succession réguliere deux ou plusieurs autres sons qui frappent l'oreille en même temps, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit et l'on devroit peut-être en-

core diviser la *musique* en *naturelle* et *imitative*. La premiere, bornée au seul physique des sons et n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la musique des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives et accentuées et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entiere à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette musique, vraiment lyrique et théâtrale, étoit celle des anciens poëtes; et c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux drames qu'on exécute en chant sur nos théâtres. Ce n'est que dans cette *musique*, et non dans l'harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cher-

chera des effets moraux dans le physique des sons, on ne les y trouvera point et l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens écrivains different beaucoup entre eux sur la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la *musique*. En général ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui : non seulement sous le nom de *musique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la danse, le geste, la poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *musique* la connoissance de l'ordre de toutes choses. C'étoit aussi la doctrine de l'école de Pythagore et de celle de Platon, qui enseignoient que tout dans l'univers étoit *musique*. Selon Hésychius, les Athéniens donnoient à tous les arts le nom de *musique;* et tout cela n'est plus étonnant depuis qu'un musicien moderne a trouvé dans la *musique* le principe de tous les rapports et le fondement de toutes les sciences.

De là toutes ces *musiques* sublimes dont nous parlent les philosophes : *musique* divine, *musique* des hommes, *musique* céleste,

musique terrestre, *musique* active, *musique* contemplative, *musique* énonciative, intellective, oratoire, etc.

C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des anciens sur la *musique*, qui seroient inintelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *musique* a été l'un des premiers arts; on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du genre humain. Il est très vraisemblable aussi que la *musique* vocale a été trouvée avant l'instrumentale, si même il y a jamais eu parmi les anciens une *musique* vraiment instrumentale, c'est-à-dire uniquement faite pour les instrumens. Non seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun instrument, ont dû faire des observations sur les différens tons de leur voix, mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiseaux à modifier leur voix et leur gosier d'une maniere agréable et mélodieuse. Après cela les instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore et d'autres auteurs en attribuent l'invention à l'observation du

sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes; c'est aussi le sentiment de Lucrece :

At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multò quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare ;
Et zephyri cava per calamorum sibila primùm
Agresteis docuêre cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres sortes d'instrumens, les cordes sonores sont si communes, que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens tons; ce qui a donné naissance aux instrumens à corde. (Voyez CORDE.)

Les instrumens qu'on bat pour en tirer du son, comme les tambours et les timbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *musique* réduite en art. Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs anciens attribuent cette invention à Mercure aussi bien que celle de la lyre; d'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la cour du roi de

Phénicie, amena en Grece la musicienne Hermione ou Harmonie; d'où il s'ensuivroit que cet art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du dialogue de Plutarque sur la *musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde guere sur tout cela, et c'est ce qui n'importe pas beaucoup non plus. A ces premiers inventeurs succéderent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques uns, inventa la lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, et qui donna des regles à la *musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers modes. Enfin l'on ajoute Thalès, et Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *musique* instrumentale.

Ces grands musiciens vivoient la plupart avant Homere. D'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxene, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Simmicus et Diodore, qui tous

ont considérablement perfectionné la *musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet art du temps de Darius Hystaspes. Epigonius inventa l'instrument de quarante cordes qui portoit son nom. Simmicus inventa aussi un instrument de trente-cinq cordes appelé *simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte et y ajouta de nouveaux trous; et Timothée la lyre en y ajoutant une nouvelle corde, ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des instrumens de *musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les instrumens mêmes; à peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La musique étoit dans la plus grande estime chez divers peuples de l'antiquité, et principalement chez les Grecs; et cette estime étoit proportionnée à la puissance et aux effets surnaturels qu'ils attribuoient à cet art. Leurs auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée en nous

disant qu'elle étoit en usage dans le ciel, et qu'elle faisoit l'amusement principal des dieux et des ames des bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'état; et il prétend qu'on peut assigner les sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence, et les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa Politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades, qui habitoient un pays où l'air est triste et froid; que ceux de Cynete, qui négligerent la *musique*, surpasserent en cruauté tous les Grecs, et qu'il n'y a point de ville où l'on ait vu tant de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les lois divines et humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les dieux et les héros, les vies et les actions des hommes illustres, étoient écrites en vers et chantées publiquement par des chœurs au son des

instrumens; et nous voyons par nos livres sacrés que tels étoient dès les premiers temps les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la morale et l'amour de la vertu, ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens et de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à se faire un langage digne d'elles.

La *musique* faisoit partie de l'étude des anciens pythagoriciens : ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables et pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces philosophes notre ame n'étoit pour ainsi dire formée que d'harmonie; et ils croyoient rétablir par le moyen de l'harmonie sensuelle l'harmonie intellectuelle et primitive des facultés de l'ame, c'est-à-dire celle qui, selon eux, existoit avant qu'elle animât nos corps et lorsqu'elle habitoit les cieux.

La *musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance et de majesté au point de nous faire douter de la vérité des merveil-

les qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'attestées par les plus judicieux historiens et par les plus graves philosophes de l'antiquité; cependant on retrouve dans l'histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le mode phrygien, et les calmoit par le mode lydien, une *musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Erric roi de Danemarck une telle fureur, qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute ces malheureux étoient moins sensibles que leur prince à la *musique*, autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée : il dit que, sous Henri III, le musicien Claudin, jouant aux noces du duc de Joyeuse sur le mode phrygien, anima, non le roi, mais un courtisan, qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son souverain ; mais le musicien se hâta de le calmer en prenant le mode hypo-phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le musicien Claudin avoit pu savoir exactement en quoi consis-

toit le mode phrygien et le mode hypo-phrygien.

Si notre *musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps: témoin l'histoire de la tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce chevalier gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une cornemuse, ne pouvoit retenir son urine: à quoi il faut ajouter ce que raconte le même auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain ton dont le reste des auditeurs n'étoit point affecté: et je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire et convulsif: on lit aussi dans l'Histoire de l'académie des sciences de Paris qu'un musicien fut guéri d'une violente fievre par un concert qu'on fit dans sa chambre.

Les sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement et la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention

d'un certain Petter Hollandois qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le jeu d'orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des orgues; qu'il les a senties frémir sous sa main au son de l'orgue ou de la voix, et qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque ton déterminé. Tout le monde a oui parler du fameux pilier d'une église de Reims qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *musique* et dont la physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux et presque divins que les anciens attribuent à la *musique*. Plusieurs auteurs se sont

tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'art, et les rejette en partie sur l'exagération des auteurs. D'autres en font honneur seulement à la poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur maniere de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *musique* qui les a produits: il n'y voit rien que de mauvais racleurs de village n'aient pu faire selon lui tout aussi bien que les premiers musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *musique*, et sur le mépris que nous avons pour celle des anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? c'est ce qui a été examiné bien des fois, et qui, vu l'obscurité de la matiere et l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son traité *de Viribus*

cantûs et rhythmi, paroît être celui qui a le mieux discuté la question et le plus approché de la vérité. J'ai jeté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage qui n'est pas fait pour arrêter le lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *musique* ancienne: le P. Kircher et M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la *planche* C deux morceaux de *musique* grecque traduits en note moderne par ces auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *musique* sur de tels échantillons? Je les suppose fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie et l'accent de la langue grecque. Qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompétent d'un air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la mélodie italienne; puis, qu'ils comparent les temps et les lieux, et qu'ils prononcent s'ils l'osent.

Pour mettre le lecteur à portée de juger

des divers accens musicaux des peuples, j'ai transcrit aussi dans la *planche* un air chinois tiré du P. du Halde, un air persan tiré du chevalier Chardin, et deux chansons des sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre musique qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos regles, et peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces airs.

J'ai ajouté dans la même *planche* le célebre *rans-des-vaches,* cet air si chéri des Suisses, qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs troupes, parcequ'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets : ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances, qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens

plaisirs,

plaisirs, leur jeunesse et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses, parcequ'ayant perdu le goût de leur premiere simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain.

La maniere dont les anciens notoient leur *musique* étoit établie sur un fondement très simple, qui étoit le rapport des chiffres, c'est-à-dire par les lettres de leur alphabet : mais au lieu de se borner sur cette idée à un petit nombre de caracteres faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillerent gratuitement leur *musique;* en sorte qu'il avoient autant de manieres de noter que de genres et de modes. Boëce prit dans l'alphabet latin des caracteres correspon-

dans à ceux des Grecs. Le pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024 Gui d'Arezzo, bénédictin, introduisit l'usage des portées (voyez PORTÉE), sur les lignes desquelles il marqua les notes en forme de points (voyez NOTES), désignant par leur position l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher cependant prétend que cette invention est antérieure à Gui : et en effet je n'ai pas vu dans les écrits de ce moine qu'il se l'attribue; mais il inventa la gamme, et appliqua aux notes de son hexacorde les noms tirés de l'hymne de saint Jean-Baptiste qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *pl.* G, *fig.* 2.) Enfin cet homme né pour la *musique* inventa différens instrumens appelés *polyplectra*, tels que le clavecin, l'épinette, la vielle, etc. (Voy. GAMME.)

Les caracteres de la *musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur derniere augmentation considérable en 1330, temps où l'on dit que Jean de Muris, appelé mal-à-propos par quelques uns *Jean de Meurs* ou *de Muria*, docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des notes qui désignent la durée ou-

la quantité, et que nous appelons aujourd'hui rondes, blanches, noires, etc. Mais ce sentiment, bien que très commun, me paroît peu fondé, à en juger par son traité de *musique* intitulé *Speculum musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque en entier pour y constater l'invention que l'on attribue à cet auteur. Au reste ce grand musicien a eu, comme le roi des poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi, qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *musique*: mais son ouvrage est perdu aussi bien que plusieurs autres livres des Grecs et des Romains sur la même matière. Aristoxene, disciple d'Aristote et chef de secte en *musique*, est le plus ancien auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron. Alypius vient ensuite, puis Gaudentius, Nicomaque et Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle

édition de ces sept auteurs grecs avec la traduction latine et des notes.

Plutarque a écrit un dialogue sur la *musique*. Ptolomée, célebre mathématicien, écrivit en grec les principes de l'harmonie vers le temps de l'empereur Antonin. Cet auteur garde un milieu entre les pythagoriciens et les aristoxéniens. Long-temps après, Manuel Bryennus écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins Boëce a écrit du temps de Théodoric; et non loin du même temps, Martianus, Cassiodore et saint Augustin.

Les modernes sont en grand nombre: les plus connus sont Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Vallotti; enfin M. Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs et d'obscurité; et M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public le système

de la basse-fondamentale, la seule chose utile et intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce musicien.

Mutations ou Muances, Μεταβολαὶ. On appeloit ainsi, dans la musique ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de chant à un autre. Aristoxene définit la *mutation* une espece de passion dans l'ordre de la mélodie; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable; Aristide Quintilien, une variation dans le système proposé et dans le caractere de la voix; Martianus Cappella, une transition de la voix dans un autre ordre de sons.

Toutes ces définitions obscures et trop générales ont besoin d'être éclaircies par les divisions : mais les auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *mutations* pouvoient se réduire à cinq especes principales : 1°. *mutation* dans le genre, lorsque le chant passoit par exemple du diatonique au chromatique ou à l'enharmonique, et réciproquement : 2°. dans le système, lorsque la modulation

unissoit deux tétracordes disjoints ou en séparoit deux conjoints; ce qui revient au passage du béquarre au bémol, et réciproquement : 3°. dans le mode, quand on passoit par exemple du dorien au phrygien ou au lydien, et réciproquement, etc. : 4°. dans le rhythme, quand on passoit du vîte au lent ou d'une mesure à une autre : 5°. enfin dans la mélopée, lorsqu'on interrompoit un chant grave, sérieux, magnifique, par un chant enjoué, gai, impétueux, etc.

N.

NATUREL, *adj.* Ce mot en musique a plusieurs sens. 1°. Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine, par opposition à la musique artificielle qui s'exécute avec des instrumens. 2°. On dit qu'un chant est *naturel* quand il est aisé, doux, gracieux, facile; qu'une harmonie est *naturelle* quand elle a peu de renversemens, de dissonances, qu'elle est produite par les cordes essentielles et *naturelles* du mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout chant qui n'est ni forcé

ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, et la seule dont l'abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux tons ou modes dont les sons se tirent de la gamme ordinaire sans aucune altération; de sorte qu'un mode *naturel* est celui où l'on n'emploie ni diese ni bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul ton *naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* tierce majeure : mais on étend le nom de *naturels* à tous les tons dont les cordes essentielles, ne portant ni dieses ni bémols, permettent qu'on n'arme la clef ni de l'un ni de l'autre : tels sont les modes majeurs de *G* et de *F*, les modes mineurs d'*A* et de *D*, etc. (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur récitatif au *naturel*, les changemens de tons y étant si fréquens et les modulations si serrées que, de quelque maniere qu'on armât la clef pour un mode, on n'épargneroit ni dieses ni bémols pour les autres, et l'on se jetteroit pour la suite de la modulation dans des confusions de signes très embarrassantes,

lorsque les notes altérées à la clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voy. RÉCITATIF.)

Solfier au *naturel*, c'est solfier par les noms *naturels* des sons de la gamme ordinaire sans égard au ton où l'on est. (Voy. SOLFIER.)

NETE, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, la quatrieme corde ou la plus aiguë de chacun des trois tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisieme tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le tétracorde synnéménon, et sa *nete* s'appeloit *nete-synnéménon*.

Ce troisieme tétracorde portoit le nom de diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'intervalle d'un *ton*, et sa *nete* s'appeloit *nete-diézeugménon*.

Enfin le quatrieme tétracorde portant toujours le nom d'hyperboléon, sa *nete* s'appeloit aussi toujours *nete-hyperboléon*.

A l'égard des deux premiers tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *nete* ni l'un ni l'autre ;

la quatrieme corde du premier, étant toujours la premiere du second, s'appeloit hypate-méson; et la quatrieme corde du second, formant le milieu du systême, s'appeloit mese.

Nete, dit Boëce, *quasi neate*, *id est inferior*; car les anciens dans leurs diagrammes mettoient en haut les sons graves et en bas les sons aigus.

Nétoïdes, *s. f.* Sons aigus. (Voy. LEPSIS.)

Neume, *s. f.* Terme de plain-chant. La *neume* est une espece de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une antienne par une simple variété de sons et sans y joindre aucunes paroles. Les catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de S. Augustin, qui dit que, ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation. « Car à qui convient une telle jubila-« tion sans paroles si ce n'est à l'Être inef-« fable? et comment célébrer cet Être in-« effable, lorsqu'on ne peut ni se taire, ni « rien trouver dans ses transports qui les « exprime si ce n'est des sons inarticulés? »

NEUVIEME, *s. f.* Octave de la seconde. Cet intervalle porte le nom de *neuvieme* parce-qu'il faut former neuf sons consécutifs pour arriver diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La *neuvieme* est majeure ou mineure comme la seconde dont elle est la réplique. (Voy. SECONDE.)

Il y a un accord par supposition qui s'appelle accord de *neuvieme*, pour le distinguer de l'accord de seconde, qui se prépare, s'accompagne et se sauve différemment. L'accord de *neuvieme* est formé par un son mis à la basse, une tierce au-dessous de l'accord de septieme; ce qui fait que la septieme elle-même fait *neuvieme* sur ce nouveau son. La *neuvieme* s'accompagne par conséquent de tierce, de quinte, et quelquefois de septieme. La quatrieme note du ton est généralement celle sur laquelle cet accord convient le mieux; mais on la peut placer par-tout dans des entrelacemens harmoniques. La basse doit toujours arriver en montant à la note qui porte *neuvieme;* la partie qui fait la *neuvieme* doit syncoper, et sauve cette *neuvieme* comme une septieme en descendant diatoniquement d'un degré sur l'oc-

tave si la basse reste en place, ou sur la tierce si la basse descend de tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En mode mineur l'accord sensible sur la médiante perd le nom d'accord de *neuvieme* et prend celui de quinte superflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN, *adj.* Nom d'un nome ou chant d'une mélodie efféminée et molle, comme Aristophane le reproche à Philoxene son auteur.

NOELS. Sortes d'airs destinés à certains cantiques que le peuple chante aux fêtes de noël. Les airs des *noëls* doivent avoir un caractere champêtre et pastoral convenable à la simplicité des paroles et à celle des bergers qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'enfant Jésus dans la creche.

NOEUDS. On appelle *nœuds* les points fixes dans lesquels une corde sonore mise en vibration se divise en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre son que celui de la corde entiere. Par exemple, si de deux cordes dont l'une sera triple de l'autre on fait sonner la plus petite, la grande répon-

dra, non par le son qu'elle a comme corde entiere, mais par l'unisson de la plus petite; parcequ'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se divise et ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles, qui sont les divisions et qui tiennent en quelque sorte lieu de chevalets, sont ce que M. Sauveur a nommé les *nœuds*, et il a nommé *ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration est le plus grande et où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire sonner une autre corde plus petite, on divise la grande au point d'une de ses aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, et l'on verra les mêmes *nœuds* et les mêmes *ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune, alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, et l'on verra des *nœuds*

et des *ventres* même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire qu'elles n'aient aucune aliquote commune, alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle et faire résonner la corde entiere.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *ventres* et ces *nœuds* à l'académie d'une maniere très sensible en mettant sur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *nœuds*, et l'autre au milieu des *ventres ;* car alors au son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *ventres*, et ceux des *nœuds* rester en place. (Voy. *pl.* M, *fig.* 6.)

Noire, *s. f.* Note de musique qui se fait ainsi ou ainsi , et qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques on se servoit de plusieurs sortes de *noires ; noire* à queue, *noire* quarrée, *noire* en losange. Ces deux dernieres especes sont demeurées dans le plainchant ; mais dans la musique on ne se sert

plus que de la *noire* à queue. (Voy. VALEUR DES NOTES.)

NOME, *s. m.* Tout chant déterminé par des regles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre portoit chez les Grecs le nom de *nome*.

Les *nomes* empruntoient leur dénomination, 1°. ou de certains peuples, *nome* éolien, *nome* lydien; 2°. ou de la nature du rhythme, *nome* orthien, *nome* dactylique, *nome* trochaïque; 3°. ou de leurs inventeurs, *nome* hiéracien, *nome* polymnestan; 4°. ou de leurs sujets, *nome* pythien, *nome* comique; 5°. ou enfin de leur mode, *nome* hypatoïde ou grave, *nome* nétoïde ou aigu, etc.

Il y avoit des *nomes* bipartites qui se chantoient sur deux modes; il y avoit même un *nome* appelé tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, et qui se chantoit sur trois modes, savoir le dorien, le phrygien, et le lydien. (V. CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE, *adj.* Le mode *nomique*, ou le genre de style musical qui portoit ce nom, étoit consacré chez les Grecs à Apollon dieu

des vers et des chansons, et l'on tâchoit d'en rendre les chants brillans et dignes du dieu auquel ils étoient consacrés. (Voyez MODE, MÉLOPÉE, STYLE.)

NOMS DES NOTES. (Voyez SOLFIER.)

NOTES, *s. f.* Signes ou caracteres dont on se sert pour noter, c'est-à-dire pour écrire la musique.

Les Grecs, se servoient des lettres de leur alphabet pour noter leur musique. Or, comme ils avoient vingt-quatre lettres, et que leur plus grand système, qui dans un même mode n'étoit que de deux octaves, n'excédoit pas le nombre de seize sons, il sembleroit que l'alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer, puisque leur musique n'étant autre chose que leur poésie notée, le rhythme étoit suffisamment déterminé par le metre sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues et de signes propres à la musique : car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caracteres pour marquer les divers pieds, il est certain que la musique vocale n'en avoit aucun besoin ; et la musique instrumentale, n'étant qu'une musique vocale

jouée par des instrumens, n'en avoit pas besoin non plus lorsque les paroles étoient écrites ou que le symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer en premier lieu que les deux mêmes sons étant tantôt à l'extrémité et tantôt au milieu du troisieme tétracorde, selon le lieu où se faisoit la disjonction (voyez ce mot), on donnoit à chacun de ces sons des noms et des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement que ces seize sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois genres, qu'il y en avoit de communs aux trois et de propres à chacun, et qu'il falloit par conséquent des *notes* pour exprimer ces différences; troisièmement que la musique se notoit pour les instrumens autrement que pour les voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains instrumens à cordes une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la musique ordinaire; enfin que les anciens ayant jusqu'à quinze modes différens, selon le dénombrement d'Alypius (voyez MODE), il fallut approprier des caracteres à chaque mode, comme on le voit dans

dans les tables du même auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *notes ;* ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les alonger en divers sens. Par exemple, la lettre *pi* écrite de toutes ces manieres, Π, Π, Ξ, Γ, Τ, exprimoit cinq différentes *notes.* En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *notes :* nombre prodigieux qui devoit rendre l'étude de la musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caracteres, mais la même *note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions : ainsi le même caractere qui marque la proslambanomene du mode lydien marque la parhypate-méson

du mode hypo-iastien, l'hypate-méson de l'hypo-phrygien, le lychanos-hypaton de l'hypo-lydien, la parhypate-hypaton de l'iastien, et l'hypate-hypaton du phrygien. Quelquefois aussi la *note* change quoique le son reste le même, comme par exemple la proslambanomene de l'hypo-phrygien, laquelle a un même signe dans les modes hyper-phrygien, hyper-dorien, phrygien, dorien, hypo-phrygien et hypo-dorien, et un autre même signe dans les modes lydien et hypo-lydien.

On trouvera (*pl.* H, *fig.* 1) la table des *notes* du genre diatonique dans le mode lydien, qui étoit le plus usité : ces *notes*, ayant été préférées à celles des autres modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage ; et la musique des Grecs n'étant plus en usage, cette table suffit aussi pour désabuser le public, qui croit leur maniere de noter tellement perdue, que cette musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire : mais la phraser, l'accen-

tuer, l'entendre, la juger; voilà ce qui n'est plus possible à personne et qui ne le deviendra jamais. En toute musique, ainsi qu'en toute langue, déchiffrer et lire sont deux choses très différentes.

Les Latins, qui à l'imitation des Grecs noterent aussi la musique avec les lettres de leur alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *notes*. Le genre enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué et plusieurs modes n'étant plus en usage, il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement; et Grégoire, évêque de Rome, considérant que les rapports des sons sont les mêmes dans chaque octave, réduisit encore ces quinze *notes* aux sept premieres lettres de l'alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une octave à l'autre.

Enfin dans l'onzième siecle un bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes paralleles, à chacune desquelles une lettre servoit de clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, et l'on

multiplia selon le besoin ces lignes et ces espaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *notes*, voyez SOLFIER.

Les *notes* n'eurent, durant un certain temps, d'autre usage que de marquer les degrés et les différences de l'intonation : elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, et ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues et breves sur lesquelles on les chantoit. C'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le plain-chant des catholiques jusqu'à ce jour ; et la musique des psaumes chez les protestans est plus imparfaite encore, puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage les longues des breves ou les rondes des blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que Jean de Muris, docteur et chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *notes* pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entre elles : il inventa aussi certains signes de mesure appelés modes ou prolations,

pour déterminer dans le cours d'un chant si le rapport des longues aux breves seroit double ou triple, etc. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus; on leur en a substitué d'autres en différens temps. (Voy. MESURE, TEMPS, VALEUR DES NOTES.) Voyez aussi au mot MUSIQUE ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la musique écrite par nos *notes* et la rendre exactement, il y a huit choses à considérer : savoir; 1. la clef et sa position; 2. les dieses ou bémols qui peuvent l'accompagner; 3. le lieu ou la position de chaque *note;* 4. son intervalle, c'est-à-dire son rapport à celle qui précede, ou à la tonique, ou à quelque *note* fixe dont on ait le ton; 5. sa figure qui détermine sa valeur; 6. le temps où elle se trouve et la place qu'elle y occupe; 7. le diese, bémol ou bé-quarre accidentel qui peut la précéder; 8. l'espece de la mesure et le caractere du mouvement: et tout cela sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *note*, ni l'accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise

peut faire détonner ou chanter hors de mesure.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir; et dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit on établissoit de nouvelles regles pour remédier aux inconvéniens présens; en multipliant les signes on a multiplié les difficultés; et à force d'additions et de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un système fort embrouillé et fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit et la mémoire des commençans, que l'oreille est formée et les organes ont acquis l'habitude et la facilité nécessaires long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert : d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux regles et nulle-

ment dans l'exécution du chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espece des intervalles majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions : défaut d'une telle influence, que non seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des écoliers, mais encore qu'il n'est aucun musicien formé qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisieme est l'extrême diffusion des caracteres et le trop grand volume qu'ils occupent ; ce qui, joint à ces lignes, à ces portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espece. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un et l'autre manquent ?

Les musiciens il est vrai ne voient point tout cela : l'usage habitue à tout. La musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des croches, etc. : dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la musique ; d'ailleurs,

ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres? Ce n'est donc pas le musicien qu'il faut consulter ici, mais l'homme qui sait la musique et qui a réfléchi sur cet art.

Il n'y a pas deux avis dans cette derniere classe sur les défauts de notre *note;* mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, et préférera toujours une mauvaise maniere de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi de ce qu'un nouveau système est rebuté, cela ne prouve autre chose sinon que l'auteur est venu trop tard; et l'on peut toujours discuter et comparer les deux systêmes sans égard en ce point au jugement du public.

Toutes les manieres de *noter* qui n'ont pas eu pour premiere loi l'évidence des intervalles ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur, qu'on peut

voir dans les Mémoires de l'académie des sciences année 1721, ni à celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux systêmes, les intervalles, étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires et sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs et ne peuvent se placer que dans la mémoire : car que font des têtes différemment figurées et des queues différemment dirigées aux intervalles qu'elles doivent exprimer ? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres ; la netteté de la figure et le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un systême tout différent : le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé *Dissertation sur la musique moderne* ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le systême abrégé dans cet article.

Les caracteres de la musique ont un double objet : savoir, de représenter les sons,

1°. selon leurs divers intervalles du grave à l'aigu, ce qui constitue le chant et l'harmonie; 2°. et selon leurs durées relatives du vîte au lent, ce qui détermine le temps et la mesure.

Pour le premier point, de quelque maniere que l'on retourne et combine la musique écrite et réguliere, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *notes* de la gamme portées à diverses octaves ou transposées sur différens degrés selon le ton et le mode qu'on aura choisi. L'auteur exprime ces sept sons par les sept premiers chiffres, de sorte que le chiffre 1 forme la *note ut*, le 2 la *note ré*, le 3 la *note mi*, etc., et il les traverse d'une ligne horizontale comme on voit dans la *planche* F, *fig.* 1.

Il écrit au-dessus de la ligne les *notes* qui, continuant de monter, se trouveroient dans l'octave supérieure : ainsi l'*ut* qui suivroit immédiatement le *si* en montant d'un sémiton doit être au-dessus de la ligne de cette maniere $\dot{1}$; et de même les *notes* qui appartiennent à l'octave aiguë dont cet *ut* est le commencement doivent toutes être au-

dessus de la même ligne. Si l'on entroit dans une troisieme octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverser les *notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessus de la premiere: voulez-vous au contraire descendre dans les octaves inférieures à celle de la ligne principale ? écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *notes* de l'octave qui la suit en descendant : si vous descendez encore d'une octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, etc. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq octaves; ce qu'on ne sauroit faire dans la musique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *notes* horizontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *note* qui passe en montant le *si* de l'octave où l'on est, c'est-à-dire qui entre dans l'octave supérieure, on met un point sur cette *note*. Ce point suffit pour toutes les *notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une octave à l'autre,

c'est l'affaire d'un autre point sous la *note* par laquelle on y rentre, etc. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux octaves, tant en montant qu'en descendant, notées de cette maniere :

1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{7}$ 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1.

La premiere maniere de *noter* avec des lignes convient pour les musiques fort travaillées et fort difficiles, pour les grandes partitions, etc. ; la seconde avec des points est propre aux musiques plus simples et aux petits airs : mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, et l'auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse ariette *l'objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve notée en partition par les chiffres de cet auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche ; les octaves portent toujours le même chiffre, les intervalles simples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnoît d'abord dans la dixieme $\overset{3}{+}$ ou $1\dot{3}$ que c'est l'octave de la

tierce majeure : les intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs ; 24 sera éternellement une tierce mineure, 46 éternellement une tierce majeure ; la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du clavier sous un beaucoup moindre volume avec des signes beaucoup plus clairs, on passe aux transpositions.

Il n'y a que deux modes dans notre musique. Qu'est-ce que chanter ou jouer en *ré* majeur ? c'est transporter l'échelle ou la gamme d'*ut* un ton plus haut et la placer sur *ré* comme tonique ou fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* passent au *ré* par cette transposition. C'est pour exprimer ce système de rapports haussé ou baissé qu'il a tant fallu d'altérations de dieses ou de bémols à la clef. L'auteur du nouveau système supprime tout d'un coup tous ces embarras : le seul mot *ré* mis en tête et à la marge avertit que la piece est en *ré* majeur ; et comme alors le *ré* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe et le nom ; il se marque avec le chiffre 1, et toute son octave suit par les

chiffres 2, 3, 4, etc. comme ci-devant. Le *ré* de la marge lui sert de clef; c'est la touche *ré* ou D du clavier naturel : mais ce même *ré* devenu tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la fondamentale du mode.

Mais cette fondamentale, qui est tonique dans les tons majeurs, n'est que médiante dans les tons mineurs, la tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une tierce mineure au-dessous de cette fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horizontale qu'on tire sous la clef. *Ré* sans cette ligne désigne le mode majeur de *ré;* mais *ré* sous-ligné désigne le mode mineur de *si* dont ce *ré* est médiante. Au reste cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nettement le ton par la clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau système que dans la *note* ordinaire où elle n'a pas lieu ; ainsi quand on n'y auroit aucun égard on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *notes* on pourroit se servir pour clefs des lettres de la gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *ré*, etc. (Voyez GAMME.)

Les musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des transpositions, sans doute parcequ'elle rend l'art trop facile. L'auteur fait voir que ce mépris est mal fondé; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte, et que les transpositions, dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent, la véritable regle que suivent tous les grands musiciens et les bons compositeurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le ton, le mode et tous leurs rapports bien déterminés, il ne suffit pas de faire connoître toutes les *notes* de chaque octave ni le passage d'une octave à l'autre par des signes précis et clairs, il faut encore indiquer le lieu du clavier qu'occupent ces octaves. Si j'ai d'abord un *sol* à entonner, il faut savoir lequel; car il y en a cinq dans le clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, selon les différentes octaves. Ces octaves ont chacune leur lettre; et l'une de ces lettres, mise sur la ligne qui sert de portée, marque à quelle octave appartient cette ligne, et conséquemment les octaves qui sont au-dessus et au-dessous. Il faut voir la

figure qui est à la fin du livre, et l'explication qu'en donne l'auteur, pour se mettre en cette partie au fait de son système qui est des plus simples.

Il reste, pour l'expression de tous les sons possibles dans notre système musical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la modulation; ce qui se fait bien aisément. Le diese se forme en traversant la *note* d'un trait montant de gauche à droite de cette maniere; *fa* diese $_4$; *ut* diese $_1$. On marque le bémol par un semblable trait descendant; *si* bémol $_7$; *mi* bémol $_3$*. A l'égard du béquarre, l'auteur le supprime comme un signe inutile dans son système.

Cette partie ainsi remplie il faut venir au temps ou à la mesure. D'abord l'auteur fait main-basse sur cette foule de différentes mesures dont on a si mal-à-propos chargé la musique: il n'en connoît que deux, comme les anciens; savoir, mesure à deux temps, et

* Ces deux chiffres 7 et 3 doivent être croisés en sens contraire, c'est-à-dire que la ligne qui les croise doit, du haut à gauche, passer à la droite en descendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.

mesure

mesure à trois temps. Les temps de chacune de ces mesures peuvent à leur tour être divisés en deux parties égales ou en trois. De ces deux regles combinées il tire des expressions exactes pour tous les mouvemens possibles.

On rapporte dans la musique ordinaire les diverses valeurs des *notes* à celle d'une *note* particuliere qui est la ronde; ce qui fait que la valeur de cette ronde variant continuellement, les *notes* qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *notes* que sur la sorte de mesure dans laquelle elles sont employées et sur le temps qu'elles y occupent; ce qui le dispense d'avoir pour ces valeurs aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent; une *note* seule entre deux barres remplit toute une mesure. Dans la mesure à deux temps, deux *notes* remplissant la mesure forment chacune un temps. Trois *notes* font la même chose dans la mesure à trois temps. S'il y a quatre *notes* dans une mesure à deux temps, ou six dans une mesure à trois, c'est que chaque temps est divisé en deux parties

égales : on passe donc deux *notes* pour un temps; on en passe trois quand il y a six *notes* dans l'une et neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une mesure selon le nombre des temps et l'espece de la mesure : pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare si l'on veut les temps par des virgules ; de sorte qu'en lisant la musique, on voit clairement la valeur des *notes* sans qu'il faille pour cela leur donner aucun signe particulier. (Voyez *pl.* F, *fig.* 2.)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramene à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes*. Par exemple, si un temps contient une croche et deux doubles croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous des deux doubles croches montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, et par conséquent qu'une croche. Ainsi le temps entier se retrouve divisé en deux parties égales, savoir la *note* seule et le trait qui en comprend deux.

Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits; comme si une croche pointée étoit suivie de deux triples croches, alors il faudroit premièrement un trait sur les deux *notes* qui représentent les triples croches, ce qui les rendroit ensemble égales au point, puis un second trait, qui, couvrant le trait précédent et le point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la croche. Mais, quelque vîtesse que puissent avoir les *notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales; et, quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, sur-tout en séparant les temps par des virgules, comme on le verra dans l'exemple ci-après.

L'auteur du nouveau système emploie aussi le point, mais autrement que dans la musique ordinaire : dans celle-ci, le point vaut la moitié de la note qui le précede; dans la sienne, le point, qui marque aussi le prolongement de la note précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : si le point remplit un temps, il vaut un temps; s'il remplit une mesure, il

vaut une mesure; s'il est dans un temps avec une autre *note*, il vaut la moitié de ce temps. En un mot, le point se compte pour une *note*, se mesure comme les *notes;* et, pour marquer des tenues ou des syncopes, on peut employer plusieurs points de suite de valeurs égales ou inégales selon celles des temps ou des mesures que ces points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractere, c'est le zéro. Le zéro s'emploie comme les *notes* et comme le point; le point se marque après un zéro pour prolonger un silence, comme après une *note* pour prolonger un son. Voyez un exemple de tout cela (*pl.* F, *fig.* 3.)

Tel est le précis de ce nouveau système. Nous ne suivrons point l'auteur dans le détail de ses regles ni dans la comparaison qu'il fait des caracteres en usage avec les siens: on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté; mais ce préjugé ne détournera point tout lecteur impartial d'examiner les raisons de cet auteur dans son livre même. Comme cet auteur est celui de ce dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans

cet article sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*pl.* F, *fig.* 4.) un air noté par ces nouveaux caracteres : mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parcequ'un article de ce dictionnaire ne doit pas être un livre, et que, dans l'explication des caracteres d'un art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE est celle qui est une tierce majeure au-dessus de la dominante ; ou un sémi-ton au-dessous de la tonique. Le *si* est *note sensible* dans le ton d'*ut*, le *sol* diese dans le ton de *la*.

On l'appelle *note sensible* parcequ'elle fait sentir le ton et la tonique sur laquelle, après l'accord dominant, la *note sensible*, prenant le chemin le plus court, est obligée de monter : ce qui fait que quelques uns traitent cette *note sensible* de dissonance majeure, faute de voir que la dissonance, étant un rapport, ne peut être constituée que par deux *notes*.

Je ne dis pas que la *note sensible* est la septieme *note* du ton, parcequ'en mode mineur cette septieme *note* n'est *note sensible* qu'en

montant; car en descendant elle est à un ton de la tonique et à une tierce mineure de la dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux especes : les unes qui appartiennent à la mélodie, mais non pas à l'harmonie; en sorte que, quoiqu'elles entrent dans la mesure, elles n'entrent pas dans l'accord : celles-là se notent en plein. Les autres *notes de goût*, n'entrant ni dans l'harmonie ni dans la mélodie, se marquent seulement avec de petites *notes* qui ne se comptent pas dans la mesure, et dont la durée très rapide se prend sur la *note* qui précede ou sur celle qui suit. Voyez, dans la *pl.* F, *fig.* 5, un exemple des *notes de goût* des deux especes.

NOTER, *v. a.* C'est écrire de la musique avec les caracteres destinés à cet usage et appelés *notes*. (Voyez NOTES.)

Il y a dans la maniere de *noter* la musique une élégance de copie, qui consiste moins dans la beauté de la note que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les signes, et qui rend la musique ainsi *notée* bien plus facile à exécuter;

c'est ce qui a été expliqué au mot coriste.

Nourrir les sons, c'est non seulement leur donner du timbre sur l'instrument, mais aussi les soutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laisser éteindre avant que cette valeur soit écoulée, comme on fait souvent. Il y a des musiques qui veulent des sons *nourris;* d'autres les veulent détachés, et marqués seulement du bout de l'archet.

Nunnie, *s. f.* C'étoit chez les Grecs la chanson particuliere aux nourrices. (Voyez chanson.)

O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CↃ est dans nos musiques anciennes le signe de ce qu'on appeloit temps parfait, c'est-à-dire de la mesure triple ou à trois temps; à la différence du temps imparfait ou de la mesure double, qu'on marquoit par un C simple ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ↄ.

Le temps parfait se marquoit quelque-

fois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans, de cette maniere ⊙, ou par un O barré, ainsi Φ. (Voyez TEMPS.)

OBLIGÉ, *adj.* On appelle *partie obligée* celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant; ce qui la distingue des parties de remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la piece n'est point mutilée. Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *partie obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en musique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE, *s. m.* Instrument ou systême de musique composé de huit sons ou de sept degrés. L'*octacorde* ou la lyre de Pythagore comprenoit les huit sons exprimés par ces lettres *E, F, G, a,* ♯ *c, d, e,* c'est-à-dire deux tétracordes disjoints.

Octave, *s. f.* La premiere des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*octave* est la plus parfaite des consonnances; elle est après l'unisson celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple : l'unisson est en raison d'égalité, c'est-à-dire comme 1 est à 1 : l'*octave* est en raison double, c'est-à-dire comme 1 est à 2 : les harmoniques des deux sons dans l'un et dans l'autre s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre intervalle. Enfin ces deux accords ont tant de conformité, qu'ils se confondent souvent dans la mélodie, et que dans l'harmonie même on les prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet intervalle s'appelle *octave*, parceque, pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept degrés et faire entendre huit sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singulièrement l'*octave* de tous les autres intervalles.

I. L'*octave* renferme entre ses bornes tous les sons primitifs et originaux : ainsi après avoir établi un système ou une suite

de sons dans l'étendue d'une *octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *octave* par une série semblable, et de même pour une troisieme et pour une quatrieme *octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun son qui ne soit la réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appelée échelle de musique dans sa premiere *octave*, et réplique dans toutes les autres. (Voyez ÉCHELLE, RÉPLIQUE.) C'est en vertu de cette propriété de l'*octave* qu'elle a été appelée *diapason* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*octave* embrasse encore toutes les consonnances et toutes leurs différences, c'est-à-dire tous les intervalles simples tant consonnans que dissonans, et par conséquent toute l'harmonie. Etablissons toutes les consonnances sur un même son fondamental, nous aurons la table suivante,

$$\frac{120}{120}, \frac{100}{120}, \frac{96}{120}, \frac{90}{120}, \frac{80}{120}, \frac{75}{120}, \frac{72}{120}, \frac{60}{120},$$

qui revient à celle-ci,

1. $\frac{5}{6}, \frac{4}{5}, \frac{3}{4}, \frac{2}{3}, \frac{5}{8}, \frac{3}{5}, \frac{1}{2},$

où l'on trouve toutes les consonnances dans cet ordre, la tierce mineure, la tierce majeure, la quarte, la quinte, la sixte mineure, la sixte majeure, et enfin l'*octave*. Par cette table on voit que les consonnances simples sont toutes contenues entre l'octave et l'unisson : elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *octave* sans mélange de dissonances. Frappez à la fois ces quatre sons *ut mi sol ut* en montant du premier *ut* à son *octave*, ils formeront entre eux toutes les consonnances, excepté la sixte majeure, qui est composée, et ne formeront nul autre intervalle. Prenez deux de ces mêmes sons comme il vous plaira, l'intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les consonnances que l'accord qui les produit s'appelle *accord parfait*.

L'*octave* donnant toutes les consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, et par elles tous les intervalles simples de notre système musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la tierce majeure à la tierce mineure donne le sémi-ton mineur ; la diffé-

rence de la tierce majeure à la quarte donne le sémi-ton majeur ; la différence de la quarte à la quinte donne le ton majeur ; et la différence de la quinte à la sixte majeure donne le ton mineur. Or le sémi-ton mineur, le sémi-ton majeur, le ton mineur et le ton majeur, sont les seuls élémens de tous les intervalles de notre musique.

III. Tout son consonnant avec un des termes de l'octave consonne aussi avec l'autre ; par conséquent tout son qui dissone avec l'un dissone avec l'autre.

IV. Enfin l'*octave* a encore cette propriété, la plus singuliere de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée et multipliée à volonté, sans changer de nature, et sans que le produit cesse d'être une consonnance.

Cette multiplication de l'*octave* de même que sa division est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif, et un intervalle de huit *octaves* excede déja cette capacité. (Voy. ÉTENDUE.) Les *octaves* mêmes perdent quelque chose de leur harmonie en se multipliant ; et, passé une certaine mesure, tous les intervalles deviennent

pour l'oreille moins faciles à saisir ; une double *octave* commence déja d'être moins agréable qu'une *octave* simple, une triple qu'une double ; enfin à la cinquieme *octave* l'extrême distance des sons ôte à la consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les intervalles par des divisions et subdivisions harmoniques. Divisez harmoniquement l'*octave* 3. 6 par le nombre 4, vous aurez d'un côté la quarte 3. 4 et de l'autre la quinte 4. 6.

Divisez de même la quinte 10. 15 harmoniquement par le nombre 12, vous aurez la tierce mineure 10. 12 et la tierce majeure 12. 15. Enfin divisez la tierce majeure 72. 90 encore harmoniquement par le nombre 80, vous aurez le ton mineur 72. 80 ou 9. 10, et le ton majeur 80. 90 ou 8. 9, etc.

Il faut remarquer que ces divisions harmoniques donnent toujours deux intervalles inégaux, dont le moindre est au grave et le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion arithmétique, on aura le moindre intervalle à l'aigu et le

plus grand au grave. Ainsi l'*octave* 2. 4 partagée arithmétiquement donnera d'abord la quinte 2. 3 au grave, puis la quarte 3. 4 à l'aigu. La quinte 4. 6 donnera premièrement la tierce majeure 4. 5, puis la tierce mineure 5. 6, et ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraires, si, au lieu de les prendre comme je fais ici par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des cordes. Ces connoissances au reste sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux auteurs.

Le système complet et rigoureux de l'*octave* est composé de trois *tons* majeurs, deux *tons* mineurs et deux sémi-*tons* majeurs. Le système tempéré est de cinq *tons* égaux et deux sémi-tons formant entre eux autant de degrés diatoniques sur les sept sons de la gamme jusqu'à l'octave du premier. Mais comme chaque *ton* peut se partager en deux sémi-tons, la même octave se divise aussi chromatiquement en douze intervalles d'un sémi-ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, et les cinq autres pren-

nent chacun le nom du son diatonique le plus voisin, au-dessous par diese, et au-dessus par bémol. (Voyez ÉCHELLE.)

Je ne parle point ici des *octaves* diminuées ou superflues, parceque cet intervalle ne s'altere guere dans la mélodie et jamais dans l'harmonie.

Il est défendu en composition de faire deux *octaves* de suite entre différentes parties, sur-tout par mouvement semblable; mais cela est permis et même élégant fait à dessein et à propos dans toute la suite d'un air ou d'une période : c'est ainsi que dans plusieurs *concerto* toutes les parties reprennent par intervalles le rippiéno à l'*octave* ou à l'unisson.

Sur la regle de l'*octave* voyez REGLE.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un instrument à vent, le son monte aussitôt à l'octave; c'est ce qu'on appelle *octavier :* en renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau et contraint par l'air extérieur est obligé, pour céder à la vîtesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; et c'est ainsi

que chacune de ces moitiés sonne l'octave du tout. Une corde de violoncelle *octavie* par un principe semblable quand le coup d'archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau *octavie*, cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

Ode, *s. f.* Mot grec qui signifie *chant* ou *chanson*.

Odeum, *s. m.* C'étoit chez les anciens un lieu destiné à la répétition de la musique qui devoit être chantée sur le théâtre, comme est à l'opéra de Paris le petit théâtre du magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*odeum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athenes un *odeum* où l'on disputoit des prix de musique, et dans Pausanias qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *odeum* pour le tombeau de sa femme.

Les écrivains ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le chœur d'une église par le mot *odeum*.

OEuvre. Ce mot est masculin pour désigner

gner un des ouvrages de musique d'un auteur; on dit le troisieme *œuvre* de Corelli, le cinquieme *œuvre* de Vivaldi, etc. : mais ces titres ne sont plus guere en usage; à mesure que la musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos anciens s'imaginoient la glorifier.

Onzieme, *s. f.* Réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle *onzieme* parcequ'il faut former onze sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*onzieme* à l'accord qu'on appelle ordinairement quarte : mais comme cette dénomination n'est pas suivie, et que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même accord d'un 4 et non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

Opéra, *s. m.* Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux arts dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.

Les parties constitutives d'un *opéra* sont

le poëme, la musique et la décoration. Par la poésie on parle à l'esprit, par la musique à l'oreille, par la peinture aux yeux; et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur et y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties mon sujet ne me permet de considérer la premiere et la derniere que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde ; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'art de combiner agréablement les sons peut être envisagé sous deux aspects très différens. Considérée comme une institution de la nature, la musique borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme : telle est ordinairement la musique d'église; tels sont les airs à danser et ceux des chansons. Mais comme partie essentielle de la scene lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la musique devient un des beaux arts capable de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant.

Les sons de la voix parlante, n'étant ni soutenus ni harmoniques, sont inappréciables, et ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante et des instrumens, au moins dans nos langues, trop éloignées du caractere musical: car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur maniere de réciter, qu'en supposant leur langue tellement accentuée, que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue formassent entre elles des intervalles musicaux et appréciables: ainsi l'on peut dire que leurs pieces de théâtre étoient des especes d'*opéra*; et c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique comme partie essentielle doit donner au poëme lyrique un caractere différent de celui de la tragédie et de la comédie, et en faire une troisieme espece de drame qui a ses regles particulieres: mais ses différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée, des

moyens de l'unir à la parole, et de ses relations naturelles avec le cœur humain ; détails qui appartiennent moins à l'artiste qu'au philosophe, et qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs regles, et aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au théâtre un genre lyrique ainsi que nous, et que ce qu'ils appeloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre. Comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue et peu de fracas dans leurs concerts, toute leur poésie étoit musicale et toute leur musique déclamatoire : de sorte que leur chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantoient réellement leurs vers comme ils l'annoncent à la tête de leurs poëmes ; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *Je chante* quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appeloient genre lyrique en particulier, c'étoit une poésie hé-

roïque dont le style étoit pompeux et figuré, laquelle s'accompagnoit de la lyre ou cithare préférablement à tout autre instrument. Il est certain que les tragédies grecques se récitoient d'une maniere très semblable au chant, qu'elles s'accompagnoient d'instrumens, et qu'il y entroit des chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *opéra* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *opéra* sans airs; car il me paroît prouvé que la musique grecque, sans en excepter même l'instrumentale, n'étoit qu'un véritable récitatif. Il est vrai que ce récitatif, qui réunissoit le charme des sons musicaux à toute l'harmonie de la poésie et à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le récitatif moderne, qui ne peut guere ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent pour la plupart de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle : une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure; des syllabes muettes et sourdes, des articulations

dures, des sons peu éclatans et moins variés, se prêtent difficilement à la mélodie; et une poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une harmonie peu sensible dans le rhythme musical, et s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs et des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours et de vers, de se faire une langue propre ; et cette langue, qu'on appela lyrique, fut riche ou pauvre à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant en quelque sorte préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, et de la lui rendre tellement propre sur la scene lyrique, que le tout pût être pris pour un seul et même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours pour paroître toujours parler : nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale; car moins la langue a de douceur et d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant et du chant à la parole y devient dur et choquant

pour l'oreille. De là le besoin de substituer au discours en récit un discours en chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des accords qui le distinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette maniere d'unir au théâtre la musique à la poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt et l'illusion parcequ'elle étoit naturelle, par la raison contraire ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique et contraint nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion : de là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, et de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille; et nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, et de cette mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la poésie, mais que

l'homme de goût rebute au théâtre quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*opéra*, ses inventeurs, voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'aviserent de transporter la scène aux cieux et dans les enfers; et, faute de savoir faire parler les hommes, ils aimerent mieux faire chanter les dieux et les diables que les héros et les bergers. Bientôt la magie et le merveilleux devinrent les fondemens du théâtre lyrique; et content de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un peuple où le goût du plaisir et celui des beaux arts régnoient à l'envi. Cette nation célebre, à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux arts, prodigua son goût, ses lumieres, pour donner à ce nouveau spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des théâtres égaux

en étendue aux palais des rois, et en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa pour les orner l'art de la perspective et de la décoration. Les artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, et toûs les prestiges de la baguette, furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'instrumens et de voix étonnoient les oreilles.

Avec cela l'action restoit toujours froide et toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque dieu, le spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense, et produisoit peu d'effet parceque l'imitation étoit toujours imparfaite et grossiere, que l'action prise hors de la nature étoit sans intérêt pour nous, et que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas;

de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-temps l'admiration des contemporains qui n'en connoissoient pas de meilleur. Ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre : voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote ; voilà l'admiration ajoutée à la terreur et à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, et cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puéril dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie et d'enchantement leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme et respect d'un théâtre qui ne méritoit que des huées : ils avoient, de la meilleure foi du monde, autant de vénération pour la scene même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement

le roi des dieux que le dernier des mortels, et que les valets de Moliere ne fussent pas préférables aux héros de Pradon.

Quoique les auteurs de ces premiers *opéra* n'eussent guere d'autre but que d'éblouir les yeux et d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son art l'expression des sentimens répandus dans le poëme. Les chansons des nymphes, les hymnes des prêtres, les cris des guerriers, les hurlemens infernaux ne remplissoient pas tellement ces drames grossiers, qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt et de situation où le spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportoit mal, le choix du mouvement, de l'harmonie et des chants, n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire, et que par conséquent l'effet de la seule musique, borné jusqu'alors au sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beau-

tés absolues et purement musicales : l'harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire et pour émouvoir; et la mesure, affranchie de la gêne du rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La musique, étant ainsi devenue un troisième art d'imitation, eut bientôt son langage, son expression, ses tableaux tout-à-fait indépendans de la poésie. La symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles; et souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vifs de l'orchestre que de la bouche des acteurs. C'est alors que commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puéril fracas des machines et de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la nature des tableaux plus intéressans et plus vrais. Jusques là l'*opéra* avoit été constitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur usage pouvoit-on faire au théâtre d'une musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, et sur lesquelles

personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'artiste a bien su faire parler aux passions leur langage et si les objets de la nature sont bien imités. Aussi, dès que la musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette ; le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie ; l'intérêt fut substitué au merveilleux ; les machines des poëtes et des charpentiers furent détruites ; et le drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès : on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison ou plutôt de folie, et les dieux furent chassés de la scene quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage et plus réguliere se trouva encore la plus propre à l'illusion : l'on sentit que le chef-d'œuvre de la musique étoit de se faire oublier elle-même ; qu'en jetant le désordre et le trouble dans l'ame du spectateur elle

l'empêchoit de distinguer les chants tendres et pathétiques d'une héroïne gémissante des vrais accens de la douleur, et qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre temps.

Ces observations donnerent lieu à une seconde réforme non moins importante que la premiere. On sentit qu'il ne falloit à l'*opéra* rien de froid et de raisonné, rien que le spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit; et c'est en cela sur-tout que consiste la différence essentielle du drame lyrique à la simple tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses, en un mot tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les madrigaux et tout ce qui n'est que des pensées: le ton même de la simple galanterie, qui cadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet: car jamais on ne sent mieux que l'ac-

teur chante que lorsqu'il dit une chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du drame lyrique ; et l'illusion qui en fait le charme est toujours détruite aussitôt que l'auteur et l'acteur laissent un moment le spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*opéra* moderne est établi. Apostolo Zéno, le Corneille de l'Italie, son tendre éleve qui en est le Racine, ont ouvert et perfectionné cette nouvelle carriere. Ils ont osé mettre les héros de l'histoire sur un théâtre qui sembloit ne convenir qu'aux fantômes de la fable. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la scene avec succès; et les spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes ont bientôt oublié qu'ils chantoient, subjugués et ravis par l'éclat d'une musique aussi pleine de noblesse et de dignité que d'enthousiasme et de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux poëmes, que le génie avoit créés, et que lui seul pouvoit soutenir, écar-

terent sans effort les mauvais musiciens qui n'avoient que la méchanique de leur art, et, privés du feu de l'invention et du don de l'imitation, faisoient des *opéra* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des bacchantes, les conjurations des sorciers, et tous les chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du théâtre, à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colere, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, et tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux héros et un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolese, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, et s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent sur l'aile du génie, et se trouverent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-temps dans la route du bon goût sans monter ou descendre : et la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé et senti ses forces, la musique, en état de marcher seule, commence à dédaigner la poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux

mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées et les sentimens du poëte : mais elle prend en quelque sorte un autre langage ; et, quoique l'objet soit le même, le poëte et le musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes mais distinctes qui se nuisent mutuellement. L'esprit, forcé de se partager, choisit et se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poëte, l'efface et le fait oublier : l'acteur, voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste et l'action théâtrale au chant et au brillant de la voix ; ce qui fait tout-à-fait oublier la piece, et change le spectacle en un véritable concert. Que si l'avantage au contraire se trouve du côté du poëte, la musique à son tour deviendra presque indifférente ; et le spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais musicien le mérite d'un excellent poëte, et de croire admirer

des chefs-d'œuvre d'harmonie en admirant des poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la musique et son défaut d'application à la langue peuvent introduire dans les *opéra* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les langues les plus propres à fléchir sous les lois de la mesure et de la mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente, parceque la musique se prêtant seulement aux idées de la poésie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la mélodie, et que quand la musique cesse d'observer le rhythme, l'accent et l'harmonie du vers, le vers se plie et s'asservit à la cadence de la mesure et à l'accent musical. Mais lorsque la langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poésie l'empêche de s'asservir au chant, la douceur même de la mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, et l'on sent dans l'union forcée de ces deux arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille, et détruit à la fois l'attrait de

la mélodie et l'effet de la déclamation. Ce défaut est sans remede ; et vouloir à toute force appliquer la musique à une langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, et la musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun ; et qu'à certains égards l'*opéra* constitué comme il est n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt et les mouvemens qui manquoient à la musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines et des vols, et que, jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très naturel que la musique, devenue passionnée et pathétique, ait renvoyé sur les théâtres des foires ces mauvais suppléments dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avili-soit, devint un spectacle également touchant et majes-

tueux, digne de plaire aux gens de goût et d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent: mais il faut cependant que le lieu de la scene soit convenable aux acteurs qu'on y fait parler; et l'imitation de la nature, souvent plus difficile et toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau palais, des jardins délicieux, de savantes ruines, plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du char du Soleil; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que, dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible et de se faire des modeles au-dessus de toute imitation. De là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la tragédie, ne l'est pas dans le poëme épique, où l'imagination, toujours industrieuse et dépensiere, se charge de

l'exécution, et en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos théâtres le talent du meilleur machiniste, et la magnificence du plus puissant roi.

Quoique la musique prise pour un art d'imitation ait encore plus de rapport à la poésie qu'à la peinture, celle-ci, de la maniere qu'on l'emploie au théâtre, n'est pas aussi sujette que la poésie à faire avec la musique une double représentation du même objet, parceque l'une rend les sentimens des hommes, et l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion et transporte le spectateur par-tout où l'acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des regles et des bornes : il n'est permis de se prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance ; et quoique le spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles, sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est

pas que je voulusse transporter à l'*opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la tragédie, et à laquelle on ne peut guere s'asservir qu'aux dépens de l'action, de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres. Ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de scenes, lesquelles se font valoir mutuellement : ce seroit s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la scene qui reste toujours et les situations qui changent ; ce seroit gâter l'un par l'autre l'effet de la musique et celui de la décoration, comme de faire entendre des symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les palais des rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'acte en acte les changemens de scene ; et pour qu'ils soient réguliers et admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où l'on sort au lieu où l'on passe dans l'intervalle de temps qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux actes : de sorte que, comme l'unité de temps doit se renfermer à-peu-près dans

la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit se renfermer à-peu-près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de scene pratiqués quelquefois dans un même acte, ils me paroissent également contraires à l'illusion et à la raison, et devoir être absolument proscrits du théâtre.

Voilà comment le concours de l'acoustique et de la perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses, mais analogues, et porter à l'ame un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du théâtre n'a rien de commun avec celle de la musique si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du poëme. C'est à l'imagination des deux artistes à déterminer entre eux ce que celle du poëte a laissé à leur disposition, et à s'accorder si bien en cela, que le spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit et de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parcequ'elle manque de cette

succession d'idées et d'impressions qui échauffe l'ame par degrés, et que tout est dit au premier coup-d'œil. La puissance imitative de cet art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très foibles représentations. C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses mouvemens est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude et le silence même, entrent dans le nombre des tableaux de la musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale et monotone, et s'éveille à l'instant qu'on se tait : et il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles et bien plus fines que celle-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre ; et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impres-

sion ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du spectateur : il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le peintre n'ait rien à tirer de la partition du musicien, l'habile musicien ne sortira point sans fruit de l'attelier du peintre : non seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens, mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois arts qui constituent la scene lyrique forme entre eux un tout très bien lié.

On a tenté d'y en introduire un quatrieme, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines lois pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de gestes. Le geste se divise en deux especes, dont l'une sert d'accompagnement à la parole et l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie différemment selon les hommes, les langues et les caracteres. Le second est l'art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, et qu'elle le rend inutile, il l'exclut, et même en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle art des pantomimes. A cet art ajoutez un choix d'attitudes agréables et de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appelons la danse, qui ne mérite guere le nom d'art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si la danse étant un langage, et par conséquent pou-

vant être un art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien si elle peut interrompre et suspendre cette action sans gâter l'effet et l'unité de la piece.

Or je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue et redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le spectacle par d'autres spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entre elles que le rapport général de la matiere qui les compose; et qu'enfin plus les spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme: de sorte qu'en supposant un *opéra* coupé par quelques divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le spectateur à la fin de chaque fête se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement

de la piece ; et pour l'émouvoir de nouveau et ranimer l'intérêt ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des entr'actes de leurs *opéra* ces intermedes comiques qu'ils y avoient insérés ; genre de spectacle agréable, piquant et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pieces se nuisoient mutuellement, et que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si la danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, et faire concourir à l'action un art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, et joindre l'art pantomime à la parole qui le rend superflu ? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours ; autrement je ne vois point pourquoi

celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la danse : sitôt que vous introduisez la pantomime dans l'*opéra*, vous en devez bannir la poésie, parceque de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, et qu'il est absurde et ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne et de bouche et par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissemens, qui non seulement en suspendent l'action, mais, ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, et, soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis si ces fêtes n'offroient au spectateur que des sauts sans liaison et des danses sans objet; tissu gothique et barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture et imitation.

Il faut avouer cependant que la danse est

si avantageusement placée au théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts et des entre-chats, c'est terminer très agréablement le spectacle que de donner un ballet après l'*opéra*, comme une petite piece après la tragédie. Dans ce nouveau spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre langue: c'est une autre nation qui paroît sur la scene. L'art pantomime ou la danse devenant alors la langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour; et la musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la danse dans la petite piece comme elle s'appliquoit dans la grande à la poésie. Mais avant d'employer cette langue nouvelle il faut la créer. Commencer par donner des ballets en action sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une langue à gens qui n'en ont pas le dictionnaire et qui par conséquent ne l'entendront point.

Opéra, *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un

même auteur selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, et qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voyez OEUVRE.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

ORATOIRE. De l'italien *oratorio.* Espece de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scenes à l'imitation des pieces de théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés, et qu'on met en musique pour être exécuté dans quelque église durant le carême ou en d'autres temps. Cet usage assez commun en Italie n'est point admis en France: la musique françoise est si peu propre au genre dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre sans l'y montrer encore à l'église.

ORCHESTRE, *s. m.* On prononce *orquestre.* C'étoit chez les Grecs la partie inférieure du théâtre : elle étoit faite en demi-cercle et garnie de sieges tout autour ; on l'appeloit *orchestre* parceque c'étoit là que s'exécutoient les danses.

Chez eux l'*orchestre* faisoit une partie du théâtre : à Rome il en étoit séparé, et rem-

pli de sieges destinés pour les sénateurs, les magistrats, les vestales et les autres personnes de distinction. A Paris l'*orchestre* des comédies françoise et italienne, et ce qu'on appelle ailleurs le *parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la musique, et s'entend tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des instrumens, comme l'*orchestre* de l'opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme l'*orchestre* du concert spirituel au château des Tuileries, et tantôt de la collection de tous les symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de musique que l'*orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les musiques nombreuses en symphonistes, telles que celle d'un opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*orchestre :* on doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la symphonie dans les opéra d'Italie. On porte la premiere attention sur la fabrique même de l'*orchestre*,

l'*orchestre*, c'est-à-dire de l'enceinte qui le contient; on lui donne les proportions convenables pour que les symphonistes y soient le plus rassemblés et le mieux distribués qu'il est possible; on a soin d'en faire la caisse d'un bois léger et résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vuide avec des arcs-boutans, d'en écarter les spectateurs par un râteau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance : de sorte que le corps même de l'*orchestre*, portant pour ainsi dire en l'air et ne touchant presque à rien, vibre et résonne sans obstacle, et forme comme un grand instrument qui répond à tous les autres et en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin 1°. que le nombre de chaque espece d'instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble; que, par exemple, les basses n'étouffent pas les dessus et n'en soient pas étouffées; que les hautbois ne dominent pas sur les violons, ni les seconds sur les premiers; 2°. que les instrumens de chaque espece, excepté les basses, soient rassemblés entre eux pour qu'ils s'accordent mieux et marchent en-

semble avec plus d'exactitude; 3°. que les basses soient dispersées autour des deux clavecins et par tout l'*orchestre*, parceque c'est la basse qui doit régler et soutenir toutes les autres parties, et que tous les musiciens doivent l'entendre également; 4°. que tous les symphonistes aient l'œil sur le maître à son clavecin, et le maître sur chacun d'eux; que de même chaque violon soit vu de son premier et le voie: c'est pourquoi cet instrument, étant et devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent; savoir, les premiers assis en face du théâtre, le dos tourné vers les spectateurs; les seconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le théâtre, etc.

Le premier *orchestre* de l'Europe pour le nombre et l'intelligence des symphonistes est celui de Naples; mais celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait est l'*orchestre* de l'opéra du roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) Voyez (*pl.* G, *fig.* 1) la représentation de cet *orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger

à l'œil de la distribution totale qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que de tous les *orchestres* de l'Europe celui de l'opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre: premièrement la mauvaise construction de l'*orchestre*, enfoncé dans la terre et clos d'une enceinte de bois lourd, massif et chargé de fer, qui étouffe toute résonnance; 2°. le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur sait à peine la musique et n'a nulle intelligence de l'ensemble; 3°. leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit sans jamais pouvoir être d'accord; 4°. le génie françois, qui est en général de négliger et dédaigner tout ce qui devient devoir journalier; 5°. les mauvais instrumens des symphonistes, lesquels, restant sur le lieu, sont toujours des instrumens de rebut destinés à mugir durant les représentations et à pourrir dans les intervalles; 6°. le mauvais emplacement du maître, qui, sur le dévant du théâtre et tout occupé des acteurs, ne peut

veiller suffisamment sur son *orchestre*, et l'a derriere lui au lieu de l'avoir sous ses yeux; 7°. le bruit insupportable de son bâton qui couvre et amortit tout l'effet de la symphonie; 8°. la mauvaise harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure et choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd et confus; 9°. pas assez de contre-basses, et trop de violoncelles, dont les sons traînés à leur maniere étouffent la mélodie et assomment le spectateur; 10°. enfin le défaut de mesure, et le caractere indéterminé de la musique françoise, où c'est toujours l'acteur qui regle l'*orchestre*, au lieu que l'*orchestre* doit régler l'acteur, et où les dessus menent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus.

Oreille, *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de musique. Avoir de l'*oreille*, c'est avoir l'ouie sensible, fine et juste, en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, et qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art quand on les entend. On a l'*oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les intonations

fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-temps. Ainsi le mot *oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens. Dans cette acception le mot *oreille* ne se prend jamais qu'au singulier et avec l'article partitif. *Avoir de l'oreille; il a peu d'oreille.*

ORGANIQUE, *adj. pris subst. au féminin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la musique qui s'exécutoit sur les instrumens; et cette partie avoit ses caracteres, ses notes particulieres, comme on le voit dans les tables de Bacchius et d'Alypius. (Voy. MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le chant, *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du contrepoint, insérer quelques tierces dans une suite de plain-chant à l'unisson; de sorte, par exemple, qu'une partie du chœur chantant ces quatre notes, *ut ré si ut*, l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci, *ut ré ré ut.* Il paroît, par les exemples cités par l'abbé le Beuf et par d'autres, que l'*organisation* ne se pratiquoit que sur la note

sensible à l'approche de la finale; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une tierce mineure. Pour un accord si facile et si peu varié les chantres qui *organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*organum triplum* ou *quadruplum*, qui s'appeloit aussi *triplum* ou *quadruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même chant des parties *organisantes* entonné par des hautes-contres à l'octave des basses, et par des dessus à l'octave des tailles.

ORTHIEN, *adj.* Le *nome orthien* dans la musique grecque étoit un nome dactylique, inventé selon les uns par l'ancien Olympus le Phrygien, et selon d'autres par le Mysien. C'est sur ce nome *orthien*, disent Hérodote et Aulu-Gelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE, *s. f.* Piece de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, et qui sert de début aux opéra et autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *ouvertures* des opéra françois sont

presque toutes calquées sur celles de Lulli : elles sont composées d'un morceau traînant appelé grave qu'on joue ordinairement deux fois, et d'une reprise sautillante appelée gaie, laquelle est communément fuguée ; plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les *ouvertures* françoises servoient de modele dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *ouvertures* de France pour mettre à la tête des opéra ; j'ai vu même plusieurs anciens opéra italiens notés avec une *ouverture* de Lulli à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé ; mais le fait ne laisse pas d'être très certain.

La musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles *ouvertures* faites pour des symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs instrumens ont bientôt été laissées aux François, et l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, et ils distribuent

aujourd'hui leurs *ouvertures* d'une autre maniere. Ils débutent par un morceau saillant et vif à deux ou à quatre temps, puis ils donnent un *andante* à demi-jeu dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau chant, et ils finissent par un brillant *allegro* ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est que dans un spectacle nombreux, où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, et que notre premier coup d'archet que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instrumens qui les précede et avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable et flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer, et de déterminer enfin l'*ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui, tranchant avec le

commencement du drame, marque en finissant avec bruit le silence que l'acteur arrivé sur la scene exige du spectateur.

Notre vieille routine d'*ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *ouvertures* de Lulli et un opéra quelconque, qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'accord du tout : de sorte que d'un début de symphonie qui seroit dans un autre goût, tel par exemple qu'une *ouverture* italienne, ils diront avec mépris que c'est une sonate, non pas une *ouverture :* comme si toute *ouverture* n'étoit pas une sonate.

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre et sensible entre le caractere d'une *ouverture* et celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais, au lieu de dire que toutes les *ouvertures* doivent être jetées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés et plus fins entre l'or-

donnance d'une *ouverture* et celle du corps entier de l'ouvrage ? Quelques musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*ouverture* tous les caracteres exprimés dans la piece, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, et que ce qui est à venir fût déja passé. Ce n'est pas cela. L'*ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la piece. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *ouverture ;* voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

Ouverture du livre, A l'ouverture du livre. (Voyez livre.)

Oxipycni, *adj. plur.* C'est le nom que donnoient les anciens, dans le genre épais, au troisieme son en montant de chaque tétracorde : ainsi les sons *oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez Apycni, épais, système, tétracorde.)

P,

P. par abréviation, signifie *piano*, c'est-à-dire *doux*. (Voyez DOUX.)

Le double *pp*. signifie *pianissimo*, c'est-à-dire *très doux*.

PANTOMIME, *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte aussi le nom de *pantomime*. Les airs des *pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la piece, et qui doit être simple par la raison dite au mot CONTRE-DANSE: mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent pour ainsi dire et font image dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées pour y noter la musique. (Voyez PORTÉE.)

Il y a du *papier réglé* de deux especes; savoir, celui dont le format est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, et celui dont le format est plus

large que long. Ce dernier est le seul dont on se serve en Italie : cependant, par une bizarrerie dont j'ignore la cause, les papetiers de Paris appellent *papier réglé à la françoise* celui dont on se sert en Italie, et *papier réglé à l'italienne* celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, soit parcequ'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupître, soit parceque les portées étant plus longues, on en change moins fréquemment : or c'est dans ces changemens que les musiciens sont sujets à prendre une portée pour l'autre, sur-tout dans les partitions. (Voyez PARTITION.)

Le *papier réglé* en usage en Italie est toujours de dix portées, ni plus ni moins; et cela fait juste deux lignes ou accolades dans les partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq parties; savoir, deux dessus de violons, la *viola*, la partie chantante, et la basse. Cette division étant toujours la même; et chacun, trouvant dans toutes les partitions sa partie semblablement placée, passe toujours d'une accolade à l'autre sans

embarras et sans risque de se méprendre. Mais dans les partitions françoises, où le nombre des portées n'est fixe et déterminé ni dans les pages ni dans les accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque portée pour trouver dans l'accolade qui suit la portée correspondante à celle où l'on est ; ce qui rend le musicien moins sûr et l'exécution plus sujette à manquer.

PARADIAZEUXIS ou DISJONCTION PROCHAINE, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'intervalle d'un *ton* seulement entre les cordes de deux tétracordes ; et telle est l'espece de disjonction qui regne entre le tétracorde synnéménon et le tétracorde diézeugménon. (Voyez ces mots.)

PARAMESE, *s. f.* C'étoit dans la musique grecque le nom de la premiere corde du tétracorde diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisieme tétracorde pouvoit être conjoint avec le second : alors sa premiere corde étoit la mese ou la quatrieme corde du second ; c'est-à-dire que cette mese étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisieme tétracorde étoit

disjoint, il commençoit par la corde appelée *paramese*, laquelle, au lieu de se confondre avec la mese, se trouvoit alors un *ton* plus haut; et ce *ton* faisoit la disjonction ou distance entre la quatrieme corde ou la plus aiguë du tétracorde méson, et la premiere ou la plus grave du tétracorde diézeugménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Paramese signifie proche de la mese, parcequ'en effet la *paramese* n'en étoit qu'à un *ton* de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE, *s. f.* C'est dans la musique ancienne le nom donné par plusieurs auteurs à la troisieme corde de chacun des trois tétracordes synnéménon, diézeugménon et hyperboléon; corde que quelques uns ne distinguoient que par le nom du genre où ces tétracordes étoient employés: ainsi la troisieme corde du tétracorde hyperboléon, laquelle est appelée hyperboléon-diatonos par Aristoxene et Alypius, est appelée *paranete*-hyperboléon par Euclide, etc.

PARAPHONIE, *s. f.* C'est dans la musique ancienne cette espece de consonnance qui ne résulte pas des mêmes sons, comme l'unisson qu'on appelle *homophonie*, ni de la réplique des mêmes sons, comme l'octave qu'on appelle *antiphonie*, mais des sons réellement différens, comme la quinte et la quarte, seules *paraphonies* admises dans cette musique : car pour la sixte et la tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *paraphonies*, ne les admettant pas même pour consonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot, dans la musique, a plusieurs sens : joint au mot *accord*, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonance : joint au mot *cadence*, il exprime celle qui porte la note sensible, et de la dominante tombe sur la finale : joint au mot *consonnance*, il exprime un intervalle juste et déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur ; ainsi l'octave, la quinte et la quarte sont des consonnances parfaites, et ce sont les seules : joint au mot *mode*, il s'applique à la mesure par une acception

qui n'est plus connue, et qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens auteurs.

Ils divisoient le temps ou le mode par rapport à la mesure en *parfait* ou *imparfait;* et prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appeloient temps ou mode *parfait* celui dont la mesure étoit à trois temps, et ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, et quelquefois barré Φ. Le temps ou mode *imparfait* formoit une mesure à deux temps, et se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul et tantôt barré. (Voy. MESURE, MODE, PROLATION, TEMPS.)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la corde qui suit immédiatement l'hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *parhypates* dans le diagramme des Grecs; savoir, la *parhypate-hypaton*, et la *parhypate-méson.* Ce mot *parhypate* signifie *sous-principale* ou *proche la principale.* (Voyez HYPATE.)

PARODIE, *s. f.* Air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite, le chant

chant est fait sur les paroles, et dans la *parodie* les paroles sont faites sur le chant: tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des especes de *parodies*; et c'est pour l'ordinaire ce que l'on ne sent que trop à la maniere dont la prosodie y est estropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES, *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au poëme que le compositeur met en musique, soit que ce poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un drame ou une chanson. La mode est de dire d'un nouvel opéra que la musique en est passable ou bonne, mais que les *paroles* en sont détestables : on pourroit dire le contraire des vieux opéra de Lulli.

PARTIE, *s. f.* C'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée dont la réunion forme le concert. Pour constituer un accord il faut que deux sons au moins se fassent entendre à la fois; ce qu'une seule voix ne sauroit faire. Pour former en chantant une harmonie ou une suite d'accords il faut donc plusieurs voix : le chant qui appartient à chacune de ces voix s'appelle *partie*; et la collection de toutes les parties d'un

même ouvrage, écrites l'une au-dessous de l'autre, s'appelle partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un accord complet est composé de quatre sons, il y a aussi dans la musique quatre *parties* principales, dont la plus aiguë s'appelle *dessus*, et se chante par des voix de femmes, d'enfans ou de *musici*: les trois autres sont la *haute-contre*, la *taille* et la *basse*, qui toutes appartiennent à des voix d'hommes. On peut voir (*pl.* F, *fig.* 6) l'étendue des voix de chacune de ces *parties* et la clef qui lui appartient. Les notes blanches montrent les sons pleins où chaque *partie* peut arriver tant en haut qu'en bas; et les croches qui suivent montrent les sons où la voix commenceroit à se forcer et qu'elle ne doit former qu'en passant. Les voix italiennes excedent presque toujours cette étendue dans le haut, surtout les dessus : mais la voix devient alors une espece de *fausset;* et avec quelque art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *parties* se subdivise quand on compose à plus de qua-

tre *parties.* (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la premiere invention du contre-point, il n'eut d'abord que deux *parties*, dont l'une s'appeloit *tenor* et l'autre *discant:* ensuite on en ajouta une troisieme qui prit le nom de *triplum;* et enfin une quatrieme, qu'on appela quelquefois *quadruplum*, et plus communément *motetus.* Ces *parties* se confondoient et enjamboient très fréquemment les unes sur les autres: ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu et au grave elles ont pris, avec des diapasons plus séparés et plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *parties* instrumentales: il y a même des instrumens, comme l'orgue, le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs *parties* à la fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre *parties*, qui répondent à celles de la musique vocale, et qui s'appellent *dessus*, *quinte*, *taille* et *basse:* mais ordinairement le dessus se sépare en deux, et la quinte s'unit avec la taille, sous le nom commun de *viole.* On trouvera aussi (*pl.* F, *fig.* 7) les clefs et l'étendue des quatre *parties* instrumentales: mais il faut re-

marquer que la plupart des instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, et qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer. Ce terme est à la note que j'ai marquée; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *parties* qui ne doivent être chantées que par une seule voix, ou jouées par un seul instrument, et celles-là s'appellent *parties récitantes;* d'autres s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'unisson, et on les appelle *parties concertantes* ou *parties de chœur.*

On appelle encore *partie* le papier de musique sur lequel est écrite la *partie* séparée de chaque musicien. Quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier; mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes musiques, alors, quoiqu'en ce sens chaque concertant ait sa *partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *parties* de concertans, attendu que la même

partie est souvent doublée, triplée et multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *s. f.* Collection de toutes les parties d'une piece de musique, où l'on voit par la réunion des portées correspondantes l'harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit pour cela toutes les parties portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, et plaçant la basse au-dessous du tout : on les arrange, comme j'ai dit au mot COPISTE, de maniere que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus et au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup-d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette disposition une seule ligne de musique comprend autant de portées qu'il y a de parties, on embrasse toutes ces portées par un trait de plume qu'on appelle *accolade*, et qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi com-

posée; puis on recommence, pour une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle accolade qu'on remplit de la suite des mêmes portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une partie, après avoir parcouru la portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous, mais on regarde quel rang la portée que l'on quitte occupe dans son accolade; on va chercher dans l'accolade qui suit la portée correspondante, et l'on y trouve la suite de la même partie.

L'usage des *partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un concert ait la *partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa partie, et remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'accompagnateur pour bien suivre l'harmonie; mais quant aux autres musiciens, on donne ordinairement à chacun sa partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une partie séparée d'autres parties en *partition* partielle pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les parties vocales ou

note ordinairement la basse continue en *partition* avec chaque partie récitante, soit pour éviter au chanteur la peine de compter ses pauses en suivant la basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa partie. 2°. Les deux parties d'un duo chantant se notent en *partition* dans chaque partie séparée, afin que chaque chanteur ayant sous les yeux tout le dialogue, en saisisse mieux l'esprit, et s'accorde plus aisément avec sa contre-partie. 3°. Dans les parties instrumentales, on a soin pour les récitatifs obligés de noter toujours la partie chantante en *partition* avec celle de l'instrument, afin que, dans ces alternatives de chant non mesuré et de symphonie mesurée, le symphoniste prenne juste le temps des ritournelles sans enjamber et sans retarder.

Partition est encore chez les facteurs d'orgue et de clavecin une regle pour accorder l'instrument, en commençant par une corde ou un tuyau de chaque touche dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, prise vers le milieu du clavier; et sur cette octave ou *partition* l'on accorde après tout

le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *partition*.

Sur un son donné par un instrument dont je parlerai au mot *ton*, l'on accorde à l'unisson ou à l'octave le C *sol ut* qui appartient à la clef de ce nom, et qui se trouve au milieu du clavier ou à-peu-près : on accorde ensuite le *sol*, quinte aiguë de cet *ut;* puis le *ré*, quinte aiguë de ce *sol;* après quoi l'on redescend à l'octave de ce *ré*, à côté du premier *ut;* on remonte à la quinte *la*, puis encore à la quinte *mi;* on redescend à l'octave de ce *mi*, et l'on continue de même, montant de quinte en quinte, et redescendant à l'octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* diese, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, et l'on accorde son octave aiguë; puis la quinte grave de cette octave *fa;* l'octave aiguë de ce *fa;* ensuite le *si* bémol, quinte de cette octave; enfin le *mi* bémol, quinte grave de ce *si* bémol : l'octave aiguë duquel *mi* bémol doit faire quinte juste ou à-peu-près avec le *la* bémol ou *sol* diese précédemment accordé. Quand cela arrive la *partition* est juste; autrement elle est fausse, et cela vient de

n'avoir pas bien suivi les regles expliquées au mot *tempérament.* Voyez (*pl.* F, *fig.* 8) la succession d'accords qui forme la *partition.*

La *partition* bien faite, l'accord du reste est très facile, puisqu'il n'est plus question que d'unissons et d'octaves pour achever d'accorder tout le clavier.

PASSACAILLE, *s. f.* Espece de chaconne dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *passacailles* d'Armide et d'Issé sont célebres dans l'opéra françois.

PASSAGE, *s. m.* Ornement dont on charge un trait de chant, pour l'ordinaire assez court, lequel est composé de plusieurs notes ou diminutions qui se chantent ou se jouent très légèrement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *passo.* Mais tout chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *passi;* au lieu que la plupart des chanteurs françois ne s'écartent jamais de la note et ne font de *passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED, *s. m.* Air d'une danse de même nom, fort commune, dont la mesure est

triple, se marque $\frac{3}{8}$, et se bat à un temps. Le mouvement en est plus vif que celui du menuet, le caractere de l'air à-peu-près semblable; excepté que le *passe-pied* admet la syncope, et que le menuet ne l'admet pas. Les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'air du *passe-pied*, au lieu de commencer sur le *frappé* de la mesure, doit dans chaque reprise commencer sur la croche qui le précede.

Pastorale, *s. f.* Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité du goût et des mœurs qu'on leur suppose.

Une *pastorale* est aussi une musique faite sur des paroles relatives à l'état *pastoral*, ou un chant qui imite celui des bergers, qui en a la douceur, la tendresse et le naturel. L'air d'une danse composée dans le même caractere s'appelle aussi *pastorale*.

Pastorelle, *s. f.* Air italien dans le genre pastoral. Les airs françois appelés pastorales sont ordinairement à deux temps et dans le caractere de musette. Les *pastorelles* italiennes ont plus d'accent, plus de grace et

moins de fadeur : leur mesure est toujours le six-huit.

Pathétique, *adj.* Genre de musique dramatique et théâtrale qui tend à peindre et à émouvoir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse. Toute l'expression de la musique françoise dans le genre *pathétique* consiste dans les sons traînés, renforcés, glapissans, et dans une telle lenteur de mouvement que tout sentiment de la mesure y soit effacé. De là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *pathétique*, et que tout ce qui est *pathétique* doit être lent : ils ont même des airs qui deviennent gais et badins, ou tendres et *pathétiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere, sur ces paroles, *Il y a trente ans que mon cotillon traîne;* etc. et le second sur celles-ci, *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête*, etc. C'est l'avantage de la mélodie françoise, elle sert à tout ce qu'on veut : *fiet avis*, *et*, *cùm volet*, *arbor.*

Mais la musique italienne n'a pas le même avantage ; chaque chant, chaque mé-

lodie a son caractere tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller : son *pathétique* d'accent et de mélodie se fait sentir en toute sorte de mesure, et même dans les mouvemens les plus vifs. Les airs français changent de caractere selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement ; chaque air italien a son mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la mélodie. L'air ainsi défiguré ne change pas son caractere, il le perd ; ce n'est plus du chant, ce n'est plus rien.

Si le caractere du *pathétique* n'est pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le genre, ni dans le mode, ni dans l'harmonie, puisqu'il y a des morceaux également *pathétiques* dans les trois genres, dans les deux modes, et dans toutes les harmonies imaginables. Le vrai *pathétique* est dans l'accent passionné, qui ne se détermine point par les regles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse en aucune maniere en donner la loi.

PATTE A RÉGLER, *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq

petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier et le long d'une regle cinq lignes paralleles qui forment une portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE, *s. f.* Air d'une danse ancienne du même nom, laquelle depuis long-temps n'est plus en usage. Ce nom de *pavane* lui fut donné parceque les figurans faisoient en se regardant une espece de roue à la maniere des paons ; l'homme se servoit pour cette roue de sa cape et de son épée qu'il gardoit dans cette danse; et c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

PAUSE, *s. f.* Intervalle de temps qui dans l'exécution doit se passer en silence par la partie où la *pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *pause* peut s'appliquer à des silences de différentes durées, mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette *pause* se marque par un demi-bâton, qui, partant d'une des lignes intérieures de la portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne et la ligne qui

est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot bâton, et qu'on trouve marquées *pl.* D, *fig.* 9.

A l'égard de la *demi-pause*, qui vaut une blanche ou la moitié d'une mesure à quatre temps, elle se marque comme la *pause* entiere, avec cette différence que la *pause* tient à une ligne par le haut, et que la *demi-pause* y tient par le bas. Voyez dans la même figure 9 la distinction de l'une et de l'autre.

Il faut remarquer que la *pause* vaut toujours une mesure juste, dans quelque espece de mesure qu'on soit, au lieu que la *demi-pause* a une valeur fixe et invariable; de sorte que dans toute mesure qui vaut plus ou moins d'une ronde ou de deux blanches, on ne doit point se servir de la *demi-pause* pour marquer une demi-mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espece de *pauses* connues dans nos anciennes musiques sous le nom de *pauses initiales* parcequ'elles se

plaçoient après la clef, et qui servoient, non à exprimer des silences, mais à déterminer le mode, ce nom de *pauses* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots BATON et MODE.

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les syllabes longues, et l'on ne *pause* jamais sur les *e* muets.

PÉAN, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs en l'honneur des dieux, et sur-tout d'Apollon.

PENTACORDE, *subst. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un instrument à cinq cordes et tantôt un ordre ou système formé de cinq sons : c'est en ce dernier sens que la quinte ou diapente s'appeloit quelquefois *pentacorde.*

PENTATONON, *s. m.* C'étoit dans la musique ancienne le nom d'un intervalle que nous appelons aujourd'hui sixte-superflue. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre tons, d'un sémi-ton majeur et d'un sémiton mineur; d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui signifie *cinq tons.*

Perfidie, *s. f.* Terme emprunté de la musique italienne, et qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessin, de conserver le même mouvement, le même caractere de chant, les mêmes passages, les mêmes figures de notes. (Voy. DESSIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles sont les basses-contraintes, comme celles des anciennes chaconnes, et une infinité de manieres d'accompagnement contraint, ou perfidié, *perfidiato*, qui dépend du caprice des compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, et je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le dictionnaire de Brossard.

Périélese, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs notes dans l'intonation de certaines pieces de chant, pour en assurer la finale, et avertir le chœur que c'est à lui de reprendre et poursuivre ce qui suit.

La *périélese* s'appelle autrement *cadence* ou *petite neume*, et se fait de trois manieres; savoir, 1°. par *circonvolution*; 2°. par *intercidence*

intercidence ou *diaptose;* 3°. ou par simple *duplication.* (Voyez ces mots.)

Peripherès, *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes tant ascendantes que descendantes et qui reviennent pour ainsi dire sur elles-mêmes. La *peripherès* étoit formée de l'*anacamptos* et de l'*euthia.*

Petteïa, *s. f.* Mot grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, et qui est le nom de la derniere des trois parties dans lesquelles on subdivise la mélopée. (Voyez mélopée.)

La *petteïa* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer, et ceux par où l'on doit finir.

C'est la *petteïa* qui constitue les modes de la musique; elle détermine le compositeur dans le choix du genre de mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes et selon les occasions. En un mot la *petteïa*, partie de l'hermosménon qui regarde la

mélodie, est à cet égard ce que les mœurs sont en poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'échecs; la *petteïa* dans la musique étant une regle pour combiner et arranger les sons, comme le jeu d'échecs en est une autre pour arranger les pieces appelées πέττοι, *calculi*.

PHILELIE, *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'hymne ou de chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE, *s. f.* Art de traiter et combiner les sons sur les principes de l'acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE, *s. f.* Suite de chant ou d'harmonie, qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux especes de *phrases* musicales. En mélodie la *phrase* est constituée par le chant, c'est-à-dire par une suite de sons tellement disposés, soit par rapport au ton, soit par rapport au mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se ré-

soudre sur une corde essentielle du mode où l'on est.

Dans l'harmonie la *phrase* est une suite réguliere d'accords tous liés entre eux par des dissonances exprimées ou sous-entendues, laquelle se résout sur une cadence absolue et selon l'espece de cette cadence : selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *phrases* musicales, dans leur proportion, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la musique. Un compositeur qui ponctue et *phrase* bien est un homme d'esprit; un chanteur qui sent, marque bien ses *phrases* et leur accent, est un homme de goût : mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des *phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-sol.

Phrygien, *adj.* Le mode *phrygien* est un des quatre principaux et plus anciens modes de la musique des Grecs. Le caractere en étoit ardent, fier, impétueux, véhé-

ment, terrible. Aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le ton ou mode *phrygien* que l'on sonnoit les trompettes et autres instrumens militaires.

Ce mode, inventé, dit-on, par Marsyas, Phrygien, occupe le milieu entre le lydien et le dorien, et sa finale est à un *ton* de distance de celles de l'un et de l'autre.

Piece, *s. f.* Ouvrage de musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau, et quelquefois de plusieurs, formant un ensemble et un tout fait pour être exécuté de suite. Ainsi une ouverture est une *piece*, quoique composée de trois morceaux; et un opéra même est une *piece*, quoique divisé par actes. Mais outre cette acception générique, le mot *piece* en a une plus particuliere dans la musique instrumentale, et seulement pour certains instrumens, tels que la viole et le clavecin. Par exemple, on ne dit point une *piece de violon*, l'on dit *une sonate;* et l'on ne dit guere une sonate de clavecin, l'on dit *une piece.*

Pied, *s. m.* Mesure de temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs

égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne musique cette différence des temps aux *pieds*, que les temps étoient comme les points ou élémens indivisibles, et les *pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *pieds* à leur tour étoient les élémens du metre ou du rhythme.

Il y avoit des *pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en temps, et de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *pieds*, comme le choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée et un ïambe ; l'ïonique en un pyrrhique et un spondée, etc.

Il y avoit des *pieds* rhythmiques, dont les quantités relatives et déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialteres, sesquitierces, etc. ; et de non rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagués, incertains, peu sensibles ; tels par exemple qu'on en pourroit former de mots françois, qui, pour quelques syllabes breves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, breves ou longues seulement dans les regles des grammairiens, ne sont senties comme telles

ni par l'oreille des poëtes ni dans la pratique du peuple.

Pincé, *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains instrumens, et sur-tout au clavecin : il se fait en battant alternativement le son de la note écrite avec le son de la note inférieure, et observant de commencer et finir par la note qui porte le *pincé*. Il y a cette différence du *pincé* au tremblement ou trill, que celui-ci se bat avec la note supérieure, et le *pincé* avec la note inférieure. Ainsi le trill sur *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *ré*, et le *pincé* sur le même *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *si*. Le *pincé* est marqué, dans les pieces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le trill dans la musique ordinaire. Voyez les signes de l'un et de l'autre à la tête des pieces de cet auteur.

Pincer, *v. a.* C'est employer les doigts au lieu de l'archet pour faire sonner les cordes d'un instrument. Il y a des instrumens à cordes qui n'ont point d'archet et dont on ne joue qu'en les *pinçant;* tels sont le cistre, le luth, la guitare : mais on pince

aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'archet, comme le violon et le violoncelle; et cette maniere de jouer, presque inconnue dans la musique françoise, se marque dans l'italienne par le mot *pizzicato*.

Piqué, *adj. pris adverbialement.* Maniere de jouer en pointant les notes et marquant fortement le pointé.

Notes *piquées* sont des suites de notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point, quelquefois un peu alongé, pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs et détachés, sans retirer ou repousser l'archet, mais en le faisant passer en frappant et sautant sur la corde autant de fois qu'il y a de notes, dans le même sens qu'on a commencé.

Pizzicato. Ce mot écrit dans les musiques italiennes avertit qu'il faut *pincer*. (Voyez pincer.)

Plagal, *adj.* Ton ou mode *plagal*. Quand l'octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire, c'est-

à-dire quand la quarte est au grave et la quinte à l'aigu, on dit que le ton est *plagal*, pour le distinguer de l'authentique où la quinte est au grave et la quarte à l'aigu.

Supposons l'octave *A a* divisée en deux parties par la dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'espace d'une octave, et que vous fassiez votre finale sur l'un de ces *la*, votre mode est *authentique;* mais si, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre finale sur la dominante *mi*, qui est intermédiaire, ou que, modulant de la dominante à son octave, vous fassiez la finale sur la tonique intermédiaire, dans ces deux cas le mode est *plagal.*

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les tons sont réellement authentiques, et que la distinction n'est que dans le diapason du chant et dans le choix de la note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la tonique dans l'authentique, et le plus souvent la dominante dans le *plagal.*

L'étendue des voix et la division des parties a fait disparoître ces distinctions dans la musique, et on ne les connoît plus

que dans le plain-chant. On y compte quatre tons *plagaux* ou collatéraux ; savoir, le second, le quatrieme, le sixieme, et le huitieme, tous ceux dont le nombre est pair. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

PLAIN-CHANT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'église romaine au chant ecclésiastique. Ce chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne musique grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premieres beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement et pour l'usage auquel il est destiné, à ces musiques efféminées et théâtrales, ou maussades et plates, qu'on y substitue en quelques églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le temps où les chrétiens commencerent d'avoir des églises et d'y chanter des psaumes et d'autres hymnes fut celui où la musique avoit déja perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont

j'ai exposé ailleurs les causes. Les chrétiens, s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit restée, savoir, celle du rhythme et du metre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transporterent à la prose des livres sacrés, ou à je ne sais quelle barbare poésie, pire pour la musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit; et le chant, se traînant uniformément et sans aucune espece de mesure de notes en notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique et cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques hymnes dans lesquelles, avec la prosodie et la quantité des pieds conservés, on sentît encore un peu la cadence du vers : mais ce ne fut plus là le caractere général du *plain-chant*, dégénéré le plus souvent en une psalmodie toujours monotone, et quelquefois ridicule, sur une langue telle que la latine, beaucoup moins harmonieuse et accentuée que la langue grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essen-

tielles, le *plain-chant*, conservé d'ailleurs par les prêtres dans son caractere primitif ainsi que tout ce qui est extérieur et cérémonie dans leur église, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne mélodie et de ses divers modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans mesure et sans rhythme, et dans le seul genre diatonique, qu'on peut dire n'être dans sa pureté que le *plain-chant*. Les divers modes y conservent leurs deux distinctions principales, l'une par la différence des fondamentales ou toniques, et l'autre par la différente position des deux sémi-tons, selon le degré du système diatonique naturel où se trouve la fondamentale, et selon que le mode authentique ou plagal représente les deux tétracordes conjoints ou disjoints. (Voy. SYSTÊMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'ÉGLISE.)

Ces modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens chants ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractere et une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prévenus et qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systêmes mélodieux établis sur des principes différens

des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule et de plus plat que ces *plains-chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre musique et modulés sur les cordes de nos modes ; comme si l'on pouvoit jamais marier notre système harmonique avec celui des modes anciens qui est établi sur des principes tout différens. On doit savoir gré aux évêques, prévôts et chantres qui s'opposent à ce barbare mélange, et desirer, pour le progrès et la perfection d'un art qui n'est pas à beaucoup près au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent et d'autorité pour en enrichir le système moderne. Loin qu'on doive porter notre musique dans le *plain-chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *plain-chant* dans notre musique : mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et sur-tout être exempt de préjugés.

Le *plain-chant* ne se note que sur quatre lignes, et l'on n'y emploie que deux clefs, savoir la clef d'*ut* et la clef de *fa;* qu'une

seule transposition, savoir un bémol; et que deux figures de notes, savoir la longue ou quarrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, et la breve qui est en losange.

Ambroise, archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-chant;* c'est-à-dire qu'il donna le premier une forme et des regles au chant ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet et le garantir de la barbarie et du dépérissement où tomboit de son temps la musique. Grégoire, pape, le perfectionna et lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome et dans les autres églises où se pratique le chant romain. L'église gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine et presque par force le chant grégorien. L'extrait suivant d'un ouvrage du temps même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *plain-chant*, qui s'est renouvelée de nos jours sur la musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne !

« Le très pieux roi Charles étant retour-
« né célébrer la pâque à Rome avec le sei-

« gneur apostolique, il s'émut durant les « fêtes une querelle entre les chantres ro- « mains et les chantres françois. Les Fran- « çois prétendoient chanter mieux et plus « agréablement que les Romains. Les Ro- « mains, se disant les plus savans dans le « chant ecclésiastique qu'ils avoient appris « du pape saint Grégoire, accusoient les « François de corrompre, écorcher et défi- « gurer le vrai chant. La dispute ayant été « portée devant le seigneur roi, les François, « qui se tenoient forts de son appui, insul- « toient aux chantres romains; les Romains, « fiers de leur grand savoir, et comparant « la doctrine de saint Grégoire à la rusti- « cité des autres, les traitoient d'ignorans, « de rustres, de sots et de grosses bêtes. « Comme cette altercation ne finissoit point, « le très pieux roi Charles dit à ses chantres: « Déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure « et la meilleure, celle qu'on prend à la « source vive d'une fontaine, ou celle des « rigoles qui n'en découlent que de bien « loin. Ils dirent tous que l'eau de la source « étoit la plus pure, et celle des rigoles d'au- « tant plus altérée et sale qu'elle venoit de

« plus loin. Remontez donc, reprit le « seigneur roi Charles, à la fontaine de « saint Grégoire, dont vous avez évidem- « ment corrompu le chant. Ensuite le sei- « gneur roi demanda au pape Adrien des « chantres pour corriger le chant françois ; « et le pape lui donna Théodore et Benoît, « deux chantres très savans et instruits par « saint Grégoire même; il lui donna aussi « des antiphoniers de saint Grégoire qu'il « avoit notés lui-même en note romaine. « De ces deux chantres, le seigneur roi « Charles, de retour en France, en envoya « un à Metz et l'autre à Soissons, ordon- « nant à tous les maîtres de chant des villes « de France de leur donner à corriger les « antiphoniers et d'apprendre d'eux à chan- « ter. Ainsi furent corrigés les antiphoniers « françois, que chacun avoit altérés par des « additions et retranchemens à sa mode ; et « tous les chantres de France apprirent le « chant romain, qu'ils appellent maintenant « chant françois : mais quant aux sons trem- « blans, flattés, battus, coupés dans le chant, « les François ne purent jamais bien les « rendre, faisant plutôt des chevrottemens

« que des roulemens à cause de la rudesse « naturelle et barbare de leur gosier. Du « reste la principale école de chant demeura « toujours à Metz; et autant le chant romain « surpasse celui de Metz, autant le chant « de Metz surpasse celui des autres écoles « françoises. Les chantres romains appri- « rent de même aux chantres françois à « s'accompagner des instrumens: et le sei- « gneur roi Charles, ayant de rechef amené « avec soi en France des maîtres de gram- « maire et de calcul, ordonna qu'on établît « par-tout l'étude des lettres; car avant le- « dit seigneur roi l'on n'avoit en France « aucune connoissance des arts libéraux. »

Ce passage est si curieux que les lecteurs me sauront gré sans doute d'en transcrire ici l'original.

Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant se Galli meliùs cantare et pulchriùs quàm Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre sicut docti fuerant a sancto Gregorio papa; Gallos

Gallos corruptè cantare et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quae contentio ante domnum regem Carolum pervenit. Galli verò, propter securitatem domni regis Caroli, valde exprobrabant cantoribus romanis; Romani verò, propter auctoritatem magnae doctrinae, eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii praeferebant rusticitati eorum : et cùm altercatio de neutra parte finiret, ait domnus piissimus rex Carolus ad suos cantores: Dicite palàm quis purior est et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes. Responderunt omnes unâ voce, fontem velut caput et originem puriorem esse; rivulos autem ejus quantò longiùs a fonte recesserint, tantò turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait domnus rex Carolus: Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit domnus rex Carolus ab Adriano papa cantores qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum, doctissimos cantores qui a sancto Gregorio eruditi fuerant; tribuitque antiphonarios sancti Gregorii quos ipse nota-

verat notâ romanâ. Domnus verò rex Carolus, revertens in Franciam, misit unum cantorem in Metis civitate, alterum in Suessonis civitate, praecipiens de omnibus civitatibus Franciae magistros scholae antiphonarios eis ad corrigendum tradere et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat addens vel minuens; et omnes Franciae cantores didicerunt notam romanam, quam nunc vocant notam franciscam; excepto quòd tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit; quantùmque magisterium romanum superat metense in arte cantandi, tantò superat metensis cantilena caeteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi; et domnus rex Carolus iterum a Roma artis grammaticae et computatoriae magistros secum adduxit in Franciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim domnum

regem Carolum in Gallia nullum studium fuerat liberalium artium. Vide Annal. et Hist. Francor. ab an. 708 ad an. 990 Scriptores coætaneos, impr. Francofurti 1594, sub vita Caroli magni.

PLAINTE, *s. f.* (Voyez ACCENT.)

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

PLEIN-JEU, se dit du jeu de l'orgue lorsqu'on a mis tous les registres, et aussi lorsqu'on remplit toute l'harmonie : il se dit encore des instrumens d'archet lorsqu'on en tire tout le son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE, *s. f. Plica*, sorte de ligature dans nos anciennes musiques. La *plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris) : elle se faisoit en passant d'un son à un autre depuis le sémiton jusqu'à la quinte, soit en montant soit en descendant ; et il y en avoit de quatre sortes. 1. La *plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand . 2. La *plique* longue descendante a deux traits descendans dont celui de la droite est le plus grand . 3. La *plique* breve ascendante a

le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite . 4. Et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite .

POINCT ou POINT, *s. m.* Ce mot en musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles musiques six sortes de *points;* savoir, *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation, et *point* d'altération.

I. Le *point* de perfection appartient à la division ternaire : il rend parfaite toute note suivie d'une autre note moindre de la moitié par sa figure; alors par la force du *point* intermédiaire la note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection placé à la gauche de la longue diminue sa valeur, quelquefois d'une ronde ou sémi-breve, quelquefois de deux. Dans le premier cas on met une ronde entre la longue et le *point;* dans le second on met deux rondes à la droite de la longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire, et entre deux notes

égales il fait valoir celle qui précede le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une sémi-breve suivie d'une breve dans le temps parfait : il ôte un temps à cette breve, et fait qu'elle ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois.

V. Si une ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs breves en temps imparfait, le second *point* transfere sa signification à la derniere de ces breves, la rend parfaite, et la fait valoir trois temps. C'est le *point* de translation.

VI. Un *point* entre deux rondes, placées elles-mêmes entre deux breves ou quarrées dans le temps parfait, ôte un temps à chacune de ces deux breves ; de sorte que chaque breve ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois. C'est le *point* d'altération.

Ce même *point*, devant une ronde suivie de deux autres rondes entre deux breves ou quarrées, double la valeur de la derniere de ces rondes.

Comme ces anciennes divisions du temps en parfait ou imparfait ne sont plus d'usage dans la musique, toutes ces significations

du *point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis long-temps.

Aujourd'hui le *point*, pris comme valeur de note, vaut toujours la moitié de celle qui le précede : ainsi après la ronde le *point* vaut une blanche, après la blanche une noire, après la noire une croche, etc. Mais cette maniere de fixer la valeur du *point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, et cause souvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE, ou POINT-DE-REPOS, est une espece de *point* dont j'ai parlé au mot COURONNE. C'est relativement à cette espece de point qu'on appelle généralement *point-d'orgue* ces sortes de chants mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, et toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule note de basse toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même point surmonté d'une couronne s'écrit sur la derniere note d'un air ou d'un morceau de musique, il s'appelle alors *point final.*

Enfin il y a encore une autre espece de *points*, appelés *points détachés*, lesquels se

placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des notes; on en met presque toujours plusieurs de suite ; et cela avertit que les notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs et détachés.

Pointer, *v. a.* C'est, au moyen du point, rendre alternativement longues et breves des suites de notes naturellement égales, telles par exemple qu'une suite de croches. Pour les *pointer* sur la note on ajoute un point après la premiere, une double croche sur la seconde, un point après la troisieme, puis une double croche, et ainsi de suite. De cette maniere elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux croches, de sorte que la premiere ou longue en a les trois quarts, et la seconde ou breve l'autre quart. Pour les pointer dans l'exécution on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la musique italienne toutes les croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées:* mais dans la

musique françoise on ne fait les croches exactement égales que dans la mesure à quatre temps; dans toutes les autres on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *croches égales.*

Polycéphale, *adj.* Sorte de nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le nome *polycéphale* fut inventé selon les uns par le second Olympe Phrygien, descendant du fils de Marsyas, et selon d'autres par Cratès, disciple de ce même Olympe.

Polymnastie ou Polymnastique, *adj.* Nome pour les flûtes, inventé selon les uns par une femme nommée Polymneste, et selon d'autres par Polymnestus fils de Mélès Colophonien.

Ponctuer, *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases, qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencemens, leurs chûtes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

Port-de-voix, *s. m.* Agrément du chant, lequel se marque par une petite note appelée

en italien *appoggiatura*, et se pratique en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la *planche* B, *fig.* 13.

Port-de-voix jeté, se fait lorsque, montant diatoniquement d'une note à sa tierce, on appuie la troisieme note sur le son de la seconde pour faire sentir seulement cette troisieme note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué *planche* B, *fig.* 13.

Portée, *s. f.* La *portée* ou ligne de musique est composée de cinq lignes paralleles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les intervalles ou degrés. La *portée* du plain-chant n'a que quatre lignes : elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un degré conjoint d'une ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les degrés, en plaçant aussi des notes dans les intervalles, la *portée* de huit lignes réduites à quatre se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq lignes dans la musique et de quatre dans le plain-chant on ajoute de postiches ou accidentelles quand

cela est nécessaire et que les notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de musique, est en tout d'onze notes formant dix degrés diatoniques, et dans le plain-chant de neuf notes formant huit degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION, *s. f.* Lieu de la portée où est placée une note pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente.

Les notes n'ont par rapport aux lignes que deux différentes *positions*, savoir, sur une ligne ou dans un espace ; et ces *positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la ligne même ou l'espace dans la portée et par rapport à la clef qui détermine la véritable *position* de la note dans un clavier général.

On appelle aussi *position* dans la mesure le temps qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, et qu'on nomme plus communément le *frappé*. (Voyez THÉSIS.)

Enfin l'on appelle *position*, dans le jeu des instrumens à manche, le lieu où la main se

pose sur le manche selon le ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le sillet en sorte que l'index pose à un ton de la corde-à-jour, c'est la *position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *positions* par les degrés diatoniques dont la main s'éloigne du sillet.

Prélude, *s. m.* Morceau de symphonie qui sert d'introduction et de préparation à une piece de musique. Ainsi les ouvertures d'opéra sont des *préludes*, comme aussi les ritournelles qui sont assez souvent au commencement des scenes ou monologues.

Prélude est encore un trait de chant qui passe par les principales cordes du ton pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, etc. (Voyez l'article suivant.)

Préluder, *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument avant de commencer une piece de musique.

Mais sur l'orgue et sur le clavecin l'art de

préluder est plus considérable; c'est composer et jouer in-promptu des pieces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie. C'est sur-tout en *préludant* que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux regles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur, ni de bien posséder son clavier, ni d'avoir la main bonne et bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie et de cet esprit inventif qui font trouver et traiter sur-le-champ les sujets les plus favorables à l'harmonie et les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand art de *préluder* que brillent en France les excellens organistes, tels que sont maintenant les sieurs Calviere et Daquin, surpassés toutefois l'un et l'autre par M. le prince d'Ardore, ambassadeur de Naples, lequel pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution efface les plus illustres artistes, et fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

PRÉPARATION, *s. f.* Acte de préparer la dissonance. (Voyez PRÉPARER.)

PRÉPARER, *v. a.* *Préparer* la dissonance, c'est la traiter dans l'harmonie de maniere qu'à la faveur de ce qui précede elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette précaution. Selon cette définition toute dissonance veut être préparée : mais lorsque pour *préparer* une dissonance on exige que le son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule dissonance qui se *prépare*, savoir la septieme ; encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord sensible, parcequ'alors la dissonance, étant caractéristique et dans l'accord et dans le mode, est suffisamment annoncée, que l'oreille s'y attend, la reconnoît, et ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel. Mais lorsque la septieme se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit la *préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare ; et comme cet accord de septieme se renverse et se combine de plusieurs manieres, de là

naissent aussi diverses manieres apparentes de *préparer*, qui dans le fond reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonances; savoir, l'accord qui précede la dissonance, celui où elle se trouve, et celui qui la suit. La préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisieme voyez SAUVER.

Quand on veut *préparer* régulièrement une dissonance, il faut choisir, pour arriver à son accord, une telle marche de basse-fondamentale, que le son qui forme la dissonance soit un prolongement dans le temps fort d'une consonnance frappée sur le temps foible dans l'accord précédent; c'est ce qu'on appelle *syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette préparation résultent deux avantages; savoir, 1. qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux accords, puisque la dissonance elle-même forme cette liaison; et 2. que cette dissonance, n'étant que le prolongement d'un son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille qu'elle ne le seroit sur un son nouvellement frappé. Or c'est là tout ce qu'on cherche

dans la préparation. (Voyez CADENCE, DISSONANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire qu'il n'y a aucune partie destinée spécialement à *préparer* la dissonance que celle même qui la fait entendre; de sorte que si le dessus sonne la dissonance, c'est à lui de syncoper; mais si la dissonance est à la basse, il faut que la basse syncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très simple, les maîtres de composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des dissonances qui ne se *préparent* jamais; telle est la sixte-ajoutée : d'autres qui se *préparent* fort rarement; telle est la septieme-diminuée.

PRESTO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un morceau de musique indique le plus prompt et le plus animé des cinq principaux mouvemens établis dans la musique italienne. *Presto* signifie *vîte*. Quelquefois on marque un mouvement encore plus pressé par le superlatif *prestissimo*.

PRIMA INTENZIONE. Mot technique italien, qui n'a point de correspondant en françois, et qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que

ce mot exprime n'est pas connue dans la musique françoise. Un air, un morceau *di prima intenzione* est celui qui s'est formé tout d'un coup, tout entier et avec toutes ses parties, dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit tout armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font pour ainsi dire qu'une seule et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre : ils sont semblables à ces périodes de Cicéron, longues mais éloquentes, dont le sens suspendu pendant toute leur durée n'est déterminé qu'au dernier mot, et qui par conséquent n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'auteur. Il y a dans les arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, et dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit eu aucun sens. Telle est par exemple l'invention de cette prodigieuse machine du métier à bas, qu'on peut regarder,

dit

dit le philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul et unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, et ne se conçoivent que par les génies capables de les produire: l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté; et dans la musique les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes: on les sent, on les devine à l'instant; les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes, faites passer un de ces airs décousus dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens tons, et dont l'accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impa-

tientés. Après un air *di prima intenzione* toute autre musique est sans effet.

Prise. *Lepsis.* Une des parties de l'ancienne mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

Progression, *s. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les suites d'intervalles égaux sont toutes en *progressions*, et c'est en identifiant les termes voisins de différentes *progressions* qu'on parvient à compléter l'échelle diatonique et chromatique au moyen du tempérament. (Voy. TEMPÉRAMENT.)

Prolation, *s. f.* C'est dans nos anciennes musiques une maniere de déterminer la valeur des notes sémi-breves sur celle de la breve, ou des minimes sur celle de la sémibreve. Cette *prolation* se marquoit après la clef, et quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle ponctué ou non ponctué, selon les regles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *prolation* en parfaite et imparfaite, et l'une et l'autre en majeure et mineure de même que pour le mode.

La *prolation* parfaite étoit pour la mesure

ternaire, et se marquoit par un point dans le cercle quand elle étoit majeure, c'est-à-dire quand elle indiquoit le rapport de la breve à la sémi-breve; ou par un point dans un demi-cercle, quand elle étoit mineure, c'est à dire quand elle indiquoit le rapport de la sémi-breve à la minime. (Voyez *pl.* B, *fig.* 9 et 11.)

La *prolation* imparfaite étoit pour la mesure binaire, et se marquoit comme le temps par un simple cercle quand elle étoit majeure, ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure. (*Même pl. fig.* 10 et 12.)

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *prolation* parfaite; outre le cercle et le demi-cercle on se servit du chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois rondes ou sémi-breves pour celle de la breve ou quarrée, et du chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois minimes ou blanches pour la ronde ou sémi-breve.

Aujourd'hui toutes les *prolations* sont abolies; la division sous-double l'a emporté sur la sous-ternaire; et il faut avoir recours à des exceptions et à des signes particuliers pour exprimer le partage d'une note quel-

conque en trois autres notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le dictionnaire de l'académie que *prolation* signifie *roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE, *s. m.* Sorte de petit opéra qui précede le grand, l'annonce et lui sert d'introduction. Comme le sujet des *prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique et plein de louanges, la musique en doit être brillante, harmonieuse, et plus imposante que tendre et pathétique. On ne doit point épuiser sur le *prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la piece; et il faut que le musicien, sans être maussade et plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de maniere à se montrer encore intéressant et neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie ni rendue par la plupart des compositeurs; mais elle est pourtant nécessaire quoique difficile. Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, et de supprimer tout-à-fait les *prologues*, qui ne font guere qu'ennuyer et impatienter les spectateurs, ou nuire à

l'intérêt de la piece en usant d'avance les moyens de plaire et d'intéresser : aussi les opéra françois sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *prologues;* encore ne les y souffre-t-on que parcequ'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

Proportion, *s. f.* Égalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *proportion;* savoir, la *proportion* arithmétique, la géométrique, l'harmonique, et la contre-harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *proportions* pour entendre les calculs dont les auteurs ont chargé la théorie de la musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d;* si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisieme *c* au quatrieme *d*, ces quatre termes sont en *proportion* arithmétique. Tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2, 4 : 8, 10.

Que si au lieu d'avoir égard à la différence on compare ces termes par la maniere de contenir ou d'être contenus; si par exemple le premier *a* est au second *b* comme le troisieme *c* est au quatrieme *d*, la *proportion* est géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres, 2, 4 :: 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2, et l'excès dont le troisieme 8 est surpassé par le quatrieme 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *proportion* arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, et le troisieme terme 8 est aussi la moitié du quatrieme 16. Ces quatre termes sont donc en *proportion* géométrique.

Une *proportion*, soit arithmétique, soit géométrique, est dite inverse ou réciproque lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second l'on compare, non le troisieme au quatrieme, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrieme au troisieme, et que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres, 2, 4 : 8, 6, sont en *proportion* arithmétique réciproque; et ces quatre, 2, 4 :: 6, 3, sont en *proportion* géométrique réciproque.

Lorsque dans une *proportion* directe le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport, ces deux termes

étant égaux sont pris pour le même, et ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainsi, dans cette *proportion* arithmétique, 2, 4 : 4, 6, au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, et la *proportion* se pose ainsi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *proportion* géométrique, 2, 4 :: 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette maniere ∺ 2, 4, 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport et que la *proportion* se pose avec trois termes, cette *proportion* s'appelle continue, parcequ'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes, ÷ 2, 4, 6, sont donc en *proportion* arithmétique continue; et ces trois ci, ∺ 2, 4, 8, sont en *proportion* géométrique continue.

Lorsqu'une *proportion* continue se prolonge, c'est-à-dire lorsqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *progression*.

Ainsi ces quatre termes, 2, 4, 6, 8, for-

ment une progression arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes, 2, 4, 8, 16, forment une progression géométrique qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général en le multipliant par le quotient du second terme divisé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*exposant* du rapport ou de la progression.

Lorsque trois termes sont tels que le premier est au troisieme comme la différence du premier au second est à la différence du second au troisieme, ces trois termes forment une sorte de *proportion* appelée *harmonique*. Tels sont par exemple ces trois nombres, 3, 4, 6 : car comme le premier 3 est la moitié du troisieme 6, de même l'excès 1 du second sur le premier est la moitié de l'excès 2 du troisieme sur le second.

Enfin lorsque trois termes sont tels que la différence du premier au second est à la différence du second au troisieme, non comme le premier est au troisieme, ainsi que dans la *proportion* harmonique, mais au contraire

comme le troisieme est au premier; alors ces trois termes forment entre eux une sorte de *proportion* appelée *contre-harmonique*. Ainsi ces trois nombres, 3, 5, 6, sont en *proportion* contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois cordes sonnant ensemble l'accord parfait tierce majeure formoient entre elles la sorte de *proportion* qu'à cause de cela on a nommée harmonique. Mais c'est là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les sons ni avec leur effet sur l'organe auditif; ainsi la *proportion* harmonique et la *proportion* contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'art que la *proportion* arithmétique et la *proportion* géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des sons, et ne pas chercher, à l'exemple des pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différente nature, qui n'ont entre elles que des rapports de convention.

Proprement, *adv.* Chanter ou jouer *pro-*

prement, c'est exécuter la mélodie françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette mélodie n'étant rien par la seule force des sons, et n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les maîtres de *goût du chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du chant françois. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ, *s. f.* Exécution du chant françois avec les ornemens qui lui sont propres, et qu'on appelle agrémens du chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMÉNOS. C'étoit dans la musique ancienne le son le plus grave de tout le système, un ton au-dessous de l'hypate-hypaton.

Son nom signifie *surnuméraire*, *acquise*, ou ajoutée, parceque la corde qui rend ce son-là fut ajoutée au-dessous de tous les tétracordes pour achever le diapason ou l'octave avec la mese, et le diapason ou la double octave avec la nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le système. (Voy. SYSTÊME.)

PROSODIAQUE, *adj.* Le nome *prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, et fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *s. f.* Sorte de nome pour les flûtes, et propre aux cantiques que l'on chantoit chez les Grecs à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, et de Thebes selon les Béotiens

PROTÉSIS, *s. f.* Pause d'un temps long dans la musique ancienne, à la différence du *lemme* qui étoit la pause d'un temps bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'est chez les catholiques chanter ou réciter les psaumes et l'office d'une maniere particuliere, qui tient le milieu entre le chant et la parole : c'est du chant, parceque la voix est soutenue; c'est de la parole, parcequ'on garde presque toujours le même ton.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez ÉPAIS.)

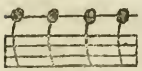
PYTHAGORICIENS, *subst. masc. plur.* Nom d'une des deux sectes dans lesquelles se divisoient les théoriciens dans la musique grecque : elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre secte portoit le nom d'Aristoxene. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *pythagoriciens* fixoient tous les intervalles tant consonnans que dissonans par le calcul des rapports. Les aristoxéniens au contraire disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots; et, sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts de *ton* des aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins composés que ceux des limma, des comma, des apotomes fixés par les *pythagoriciens*. En proposant par exemple de prendre la moitié d'un *ton*, que proposoit un aristoxénien ? rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 et 9. Or cette moyenne proportionnelle est la racine quarrée de 72, et cette racine est un nombre irrationnel : il n'y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié de *ton* que par la géométrie, et cette méthode géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *pythagoriciens*. La simplicité des aristoxéniens n'étoit donc qu'apparente;

c'étoit une simplicité semblable à celle du système de M. de Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voy. INTERVALLE, SYSTÊME.)

Q.

QUADRUPLE-CROCHE, *s. f.* Note de musique valant le quart d'une croche ou la moitié d'une double-croche. Il faut soixante-quatre *quadruples-croches* pour une mesure à quatre temps; mais on remplit rarement une mesure et même un temps de cette espece de notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *quadruple-croche* est presque toujours liée avec d'autres notes de pareille ou de différente valeur, et se figure ainsi  ou . Elle tire son nom des quatre traits ou crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en musique de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre des notes ou des syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *quantité* produit le rhythme, comme l'accent produit l'intonation. Du rhythme et de l'into-

nation résulte la mélodie. (Voy. MÉLODIE.)

QUARRÉ, *adj.* On appeloit autrefois B *quarré* ou B *dur* le signe qu'on appelle aujourd'hui *béquarre.* (Voyez B.)

QUARRÉE OU BREVE, *adj. pris substantiv.* Sorte de note faite ainsi 𝅜, et qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques elle valoit tantôt trois rondes ou sémi-breves, et tantôt deux, selon que la prolation étoit parfaite ou imparfaite (Voy. PROLATION.)

Maintenant la *quarrée* vaut toujours deux rondes, mais on l'emploie fort rarement.

QUART-DE-SOUPIR, *s. m.* Valeur de silence qui, dans la musique italienne, se figure ainsi 𝄾; dans la françoise, ainsi 𝄿, et qui marque, comme le porte son nom, la quatrieme partie d'un soupir, c'est-à-dire l'équivalent d'une double-croche. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON, *s. m.* Intervalle introduit dans le genre enharmonique par Aristoxene, et duquel la raison est sourde. (Voyez ÉCHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons ni dans l'oreille ni dans

les calculs harmoniques aucun principe qui nous puisse fournir l'intervalle exact d'un *quart-de-ton ;* et quand on considere quelles opérations géométriques sont nécessaires pour le déterminer sur le monocorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné et qu'on n'entonnera peut-être jamais de *quart-de-ton* juste, ni par la voix ni sur aucun instrument.

Les musiciens appellent aussi *quart-de-ton* l'intervalle qui, de deux notes à un ton l'une de l'autre, se trouve entre le bémol de la supérieure et le diese de l'inférieure; intervalle que le tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *quart-de-ton* est de deux especes; savoir l'enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui est le complément de deux sémi-tons mineurs au *ton* majeur; et l'enharmonique mineur, dans la raison de 125 à 128, qui est le complément de deux mêmes sémi-tons mineurs au *ton* mineur.

QUARTE, *s. f.* La troisieme des consonnances dans l'ordre de leur génération. La

quarte est une consonnance parfaite; son rapport est de 3 à 4 : elle est composée de trois degrés diatoniques formés par quatre sons; d'où lui vient le nom de *quarte*. Son intervalle est de deux *tons* et demi ; savoir, un *ton* majeur, un *ton* mineur, et un sémiton majeur.

La *quarte* peut s'altérer de deux manieres; savoir, en diminuant son intervalle d'un sémi-ton; et alors elle s'appelle *quarte-diminuée* ou *fausse-quarte;* ou en augmentant d'un sémi-ton ce même intervalle, et alors elle s'appelle *quarte-superflue* ou *triton*, parceque l'intervalle en est de trois tons pleins. Il n'est que de deux *tons*, c'est-à-dire d'un *ton* et deux sémi-tons, dans la *quarte-diminuée;* mais ce dernier intervalle est banni de l'harmonie et pratiqué seulement dans le chant.

Il y a un accord qui porte le nom de *quarte* ou *quarte et quinte :* quelques uns l'appellent accord de onzieme. C'est celui où, sous un accord de septieme, on suppose à la basse un cinquieme son, une quinte au-dessous du fondamental : car alors ce fondamental

fondamental fait quinte et sa septieme fait onzieme avec le son supposé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre accord s'appelle *quarte-superflue* ou *triton*. C'est un accord sensible dont la dissonance est portée à la basse : car alors la note sensible fait triton sur cette dissonance. (Voyez ACCORD.)

Deux *quartes* justes de suite sont permises en composition, même par mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la sixte : mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, et que la basse-fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit chez nos anciens musiciens une maniere de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par quartes que par quintes : c'étoit ce qu'ils appeloient aussi, par un mot latin plus barbare encore que le françois, *diatesseronare*.

QUATORZIEME, *s. f.* Réplique ou octave de la septieme. Cet intervalle s'appelle *quatorzieme*, parcequ'il faut former quatorze sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR, *subst. m.* C'est le nom qu'on

donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *quatuor* les parties soient presque toujours alternatives, parceque dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *quatuor*.

QUEUE, *s. f.* On distingue dans les notes la tête et la *queue*. La tête est le corps même de la note; la *queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête et qui monte ou descend indifféremment à travers la portée. Dans le plain-chant la plupart des notes n'ont pas de *queue;* mais dans la musique il n'y a que la ronde qui n'en ait point. Autrefois la breve ou quarrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la *queue* servoient à distinguer les valeurs des autres notes, et sur-tout de la plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *queue* ajoutée aux notes

du plain-chant prolonge leur durée : elle l'abrege au contraire dans la musique, puisqu'une blanche ne vaut que la moitié d'une ronde.

QUINQUE, *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *quinque*. L'un et l'autre de ces mots, quoique passés de la langue latine dans la françoise, se prononce comme en latin.

QUINTE, *s. f.* La seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quinte* est une consonnance parfaite (voy. CONSONNANCE) ; son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre degrés diatoniques arrivant au cinquieme son, d'où lui vient le nom de *quinte*. Son intervalle est de trois *tons* et demi ; savoir, deux *tons* majeurs, un *ton* mineur, et un sémi-ton majeur.

La *quinte* peut s'altérer de deux manieres ; savoir, en diminuant son intervalle d'un sémi-ton, et alors elle s'appelle *fausse-quinte*, et devroit s'appeler *quinte-dimi-*

nuée ; ou en augmentant d'un sémi-ton le même intervalle, et alors elle s'appelle *quinte-superflue*. De sorte que la *quinte-superflue* a quatre *tons*, et la *fausse quinte* trois seulement, comme le triton, dont elle ne differe dans nos systêmes que par le nombre des degrés. (Voy. FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux accords qui portent le nom de *quinte;* savoir, l'accord de *quinte* et *sixte*, qu'on appelle aussi *grande-sixte* ou *sixte-ajoutée*, et l'accord de *quinte-superflue*.

Le premier de ces deux accords se considere en deux manieres : savoir, comme un renversement de l'accord de septieme, la tierce du son fondamental étant portée au grave ; c'est l'accord de *grande-sixte* (voyez SIXTE) : ou bien comme un accord direct dont le son fondamental est au grave ; et c'est alors l'accord de *sixte ajoutée*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le second se considere aussi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie françoise la *quinte-superflue* est l'accord dominant en mineur, au-dessous duquel on fait entendre la médiante qui fait *quinte-superflue*

avec la note sensible. Dans l'harmonie italienne la *quinte-superflue* ne se pratique que sur la tonique en mode majeur, lorsque, par accident, sa *quinte* est diésée, faisant alors tierce majeure sur la médiante, et par conséquent *quinte-superflue* sur la tonique. Le principe de cet accord, qui paroît sortir du mode, se trouvera dans l'exposition du système de M. Tartini. (Voyez SYSTÈME.)

Il est défendu, en composition, de faire deux *quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double modulation.

M. Rameau prétend rendre raison de cette regle par le défaut de liaison entre les accords. Il se trompe. Premièrement on peut former ces deux *quintes* et conserver la liaison harmonique. Secondement avec cette liaison les deux *quintes* sont encore mauvaises. Troisièmement il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la regle aux tierces majeures ; ce qui n'est pas et ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypotheses de contrarier le jugement de

l'oreille, mais seulement d'en rendre raison.

Quinte-fausse est une *quinte* réputée juste dans l'harmonie, mais qui, par la force de la modulation, se trouve affoiblie d'un sémi-ton : telle est ordinairement la *quinte* de l'accord de septieme sur la seconde note du ton en mode majeur.

La *fausse-quinte* est une dissonance qu'il faut sauver : mais la *quinte-fausse* peut passer pour consonnance et être traitée comme telle quand on compose à quatre parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE est aussi le nom qu'on donne en France à cette partie instrumentale de remplissage qu'en Italie on appelle *viola*. Le nom de cette partie a passé à l'instrument qui la joue.

QUINTER, *v. n.* C'étoit chez nos anciens musiciens une maniere de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par *quintes* que par quartes. C'est ce qu'ils appeloient aussi dans leur latin *diapentissare*. Muris s'étend fort au long sur les regles convenables pour *quinter* ou quarter à propos.

QUINZIEME, *s. f.* Intervalle de deux octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)

R.

Ranz-des-vaches. Air célebre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'air noté, *planc.* N. Voyez aussi l'article musique, où il est fait mention des étranges effets de cet air.

Ravalement. Le clavier ou systême à *ravalement* est celui qui, au lieu de se borner à quatre octaves comme le clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, une quarte au-dessus de l'*ut* d'en haut, et embrassant ainsi cinq octaves entre deux *fa*. Le mot *ravalement* vient des facteurs d'orgue et de clavecin, et il n'y a guere que ces instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq octaves : les instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, et l'accord des basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.

Ré. Syllabe par laquelle on solfie la seconde note de la gamme. Cette note au naturel s'exprime par la lettre D. (V. d et gamme.)

Recherche, *s. f.* Espece de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin, dans laquelle le musicien affecte de rechercher et de rassembler les principaux traits d'harmonie et de chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un concert. Cela se fait ordinairement sur-le-champ sans préparation, et demande par conséquent beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *recherches* ou *cadences* ces *arbitrii* ou points-d'orgue que le chanteur se donne la liberté de faire sur certaines notes de sa partie, suspendant la mesure, parcourant les diverses cordes du mode, et même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie et les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

Récit, *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. On dit un *récit* de basse, un *récit* de haute-contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux instrumens : on dit un *récit* de violon, de flûte, de hautbois. En un mot, *réciter* c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque,

par opposition au chœur et à la symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même partie à l'unisson.

On peut encore appeler *récit* la partie où regne le sujet principal, et dont toutes les autres ne sont que l'accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'académie françoise, *Les* récits *ne sont point assujettis à la mesure comme les airs.* Un *récit* est souvent un air, et par conséquent mesuré. L'académie auroit-elle confondu le *récit* avec le *récitatif?*

Récitant, *partie.* Partie *récitante* est celle qui se chante par une seule voix, ou se joue par un seul instrument; par opposition aux parties de symphonie et de chœur, qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs concertans. (Voyez récit.)

Récitation, *s. f.* Action de réciter la musique. (Voy. récitatif.)

Récitatif, *s. m.* Discours récité d'un ton musical et harmonieux. C'est une maniere de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du

déclamateur. Ce chant est nommé *récitatif*, parcequ'il s'applique à la narration, au récit, et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'académie que le *récitatif* doit être débité. Il y a des *récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *récitatif* dépend beaucoup du caractere de la langue ; plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le *récitatif* est naturel et approche du vrai discours : il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale ; mais, dans une langue pesante, sourde et sans accent, le *récitatif* n'est que du chant, des cris, de la psalmodie : on n'y reconnoît plus la parole. Ainsi le meilleur *récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose sur lequel on doive se fonder pour juger du *récitatif*, et comparer celui d'une langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs toute la poésie étoit en *récitatif*, parceque la langue étant mélodieuse, il suffisoit d'y ajouter la cadence du metre et la récitation soutenue, pour

rendre cette récitation tout-à-fait musicale: d'où vient que ceux qui versifioient appeloient cela *chanter*. Cet usage, passé ridiculement dans les autres langues, fait dire encore aux poëtes, *Je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant : mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne sauroit faire à la fois l'un et l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *récitatif* nécessaire. La musique domine trop dans nos airs, la poésie y est presque oubliée. Nos drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un opéra qui ne seroit qu'une suite d'airs ennuieroit presque autant qu'un seul air de la même étendue. Il faut couper et séparer les chants par de la parole ; mais il faut que cette parole soit modifiée par la musique. Les idées doivent changer, mais la langue doit rester la même. Cette langue, une fois donnée, en changer dans le cours d'une piece seroit vouloir parler moitié françois, moitié allemand. Le passage du discours au chant, et réciproquement, est trop disparate ; il choque à la fois l'oreille et la vraisemblance :

deux interlocuteurs doivent parler ou chanter ; ils ne sauroient faire alternativement l'un et l'autre. Or le *récitatif* est le moyen d'union du chant et de la parole ; c'est lui qui sépare et distingue les airs, qui repose l'oreille, étonnée de celui qui précede, et la dispose à goûter celui qui suit : enfin c'est à l'aide du *récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le drame, peut se rendre sans sortir de la langue donnée et sans déplacer l'éloquence des airs.

On ne mesure point le *récitatif* en chantant. Cette mesure, qui caractérise les airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le compositeur, en notant le *récitatif* sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la basse-continue et du chant, et d'indiquer à-peu-près comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer et scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *récitatif* que de la mesure

à quatre temps; mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de mesures.

Ces derniers arment aussi la clef de toutes sortes de transpositions, tant pour le *récitatif* que pour les airs : ce que ne font pas les Italiens, mais ils notent toujours le *récitatif* au naturel; la quantité de modulations dont ils le chargent et la promptitude des transitions faisant que la transposition convenable à un ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les accidens sur les mêmes notes, et rendroit le *récitatif* presque impossible à suivre et très difficile à noter.

En effet c'est dans le *récitatif* qu'on doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées et des plus savantes modulations. Les airs, n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guere au compositeur de s'éloigner du ton principal; et s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des phrases étranglées, entassées, et qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni chant:

défaut très ordinaire dans la musique française, et même dans l'allemande.

Mais dans le *récitatif*, où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des modulations également variées, qui puissent représenter par leurs contextures les successions exprimées par le discours du récitant. Les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux ; elles sont infinies et impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le musicien pour suivre la parole doit au moins les imiter le plus qu'il est possible ; et afin de porter dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles et des accens qu'il ne peut exprimer en notes, il a recours à des transitions qui les supposent: si par exemple l'intervalle du sémi-ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne sauroit ; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de basse suffit souvent pour changer toutes les idées, et donner au *récitatif* l'accent et l'inflexion que l'acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'auditeur soit attentif au *récitatif*, et non pas à la basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de là que la basse doit rester sur la même note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de note et frappe une autre corde qu'elle se fait écouter. Ces momens, étant rares et bien choisis, n'usent point les grands effets: ils distraient moins fréquemment le spectateur, et le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *récitatif* que ces basses perpétuellement sautillantes qui courent de croche en croche après la succession harmonique, et font, sous la mélodie de la voix, une autre maniere de mélodie fort plate et fort ennuyeuse. Le compositeur doit savoir prolonger et varier ses accords sur la même note de basse, et n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de basse, et empêche l'auditeur de le remarquer.

Le *récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer et faire valoir les airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit: mais quelque éloquent que soit le dialogue, quelque énergique et savant que puisse être le *récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet, parceque ce n'est point dans le *récitatif* qu'agit le charme de la musique, et que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'opéra. Or c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scenes, abusent du *récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parcequ'il dure trop, et que ce n'est pas pour entendre du *récitatif* que l'on va à l'opéra. Démosthene parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de là que Démosthene fût un orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *récitatif* mauvais, le disent bien gratuitement, puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la musique dont les connoisseurs fassent tant de cas et sur laquelle ils soient aussi difficiles.

elles : il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres artistes ; et le célèbre *Porpora* ne s'est immortalisé que par là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le récitatif la même énergie d'expression que dans les airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; et quand elle s'y trouve elle y fait plus d'effet que dans les airs mêmes. Il y a peu de bons opéra où quelque grand morceau de *récitatif* n'excite l'admiration des connoisseurs et l'intérêt de tout le spectacle : l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la maniere de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu, en 1714, à l'opéra d'Ancône un morceau de *récitatif* d'une seule ligne et sans autre accompagnement que la basse, faire un effet prodigieux non seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs. « C'étoit, dit-« il, au commencement du troisieme acte. « A chaque représentation un silence pro-« fond dans tout le spectacle annonçoit les

« approches de ce terrible morceau. On « voyoit les visages pâlir ; on se sentoit fris- « sonner, et l'on se regardoit l'un l'autre « avec une sorte d'effroi : car ce n'étoit ni des « pleurs, ni des plaintes ; c'étoit un certain « sentiment de rigueur âpre et dédaigneuse « qui troubloit l'ame, serroit le cœur et gla- « çoit le sang ». Il faut transcrire le passage original ; ces effets sont si peu connus sur nos théâtres que notre langue est peu exercée à les exprimer.

L' anno quatordecimo del secolo presente, nel dramma che si rappresentava in Ancona, v' era sù l principio dell' atto terzo una riga di recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal basso ; per cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destava una tal e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L' effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno), ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente ; di che era se-

gno palpabile il sommo previo silenzio con cui l'uditorio tutto si apparecchiava a goder nell' effetto.

Récitatif accompagné est celui auquel, outre la basse-continue, on ajoute un accompagnement de violons. Cet accompagnement, qui ne peut guere être syllabique vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues notes soutenues sur des mesures entieres; et l'on écrit pour cela sur toutes les parties de symphonie le mot *sostenuto*, principalement à la basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs et détachés à chaque changement de note, comme dans le *récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer et soutenir les sons selon toute la valeur des notes. Quand l'accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *récitatif*, lequel alors suit et accompagne en quelque sorte l'accompagnement.

Récitatif mesuré. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *récitatif* où l'on sent quelque autre mesure que celle des vers n'est plus du *récitatif :* mais souvent un *récitatif* ordinaire se change tout d'un coup en chant et prend de la mesure et de la mélodie;

ce qui se marque en écrivant sur les parties *a tempo* ou *a battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *récitatif* débité, une réflexion tendre et plaintive prend l'accent musical, et se développe à l'instant par les douces inflexions du chant; puis, coupée de la même maniere par quelque autre réflexion vive et impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts et mesurés, accompagnés pour l'ordinaire de flûtes et de cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *récitatifs* italiens.

On mesure encore le *récitatif*, lorsque l'accompagnement dont on le charge, étant chantant et mesuré lui-même, oblige le *récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *récitatif mesuré*, que, comme je l'ai dit plus haut, un *récitatif* accompagnant l'accompagnement.

Récitatif obligé. C'est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, *oblige* pour ainsi dire le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuelle-

ment. Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie revêtue de tout l'éclat de l'orchestre sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences durant lesquelles l'orchestre parle pour lui; et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disoit lui-même tout ce que la musique fait entendre. Jusqu'ici la musique françoise n'a su faire aucun usage du *récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scene du *Devin du Village;* et il paroît que le public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenoit plus intéressante. Que ne feroit point le *récitatif obligé* dans des scenes grandes et pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique et badin!

Réciter, *v. a.* et *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une musique, c'est exécuter un *récit.* (Voyez récit.)

Réclame, *s. f.* C'est dans le plain-chant

la partie du répons que l'on reprend après le verset. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *intervalle redoublé* tout intervalle simple porté à son octave : ainsi la treizieme, composée d'une sixte et de l'octave, est une *sixte redoublée ;* et la quinzieme, qui est une octave ajoutée à l'octave, est une octave *redoublée.* Quand, au lieu d'une octave, on en ajoute deux, l'intervalle est triplé ; quadruplé, quand on ajoute trois octaves.

Tout intervalle dont le nom passe sept en nombre est tout au moins *redoublé.* Pour trouver le simple d'un intervalle *redoublé* quelconque, rejetez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet intervalle, et le reste sera le nom de l'intervalle simple : de treize rejetez sept, il reste six ; ainsi la treizieme est une sixte *redoublée :* de quinze ôtez deux fois sept, ou quatorze, il reste un ; ainsi la quinzieme est un unisson triplé ou une octave *redoublée.*

Réciproquement, pour *redoubler* un intervalle simple quelconque, ajoutez-y sept, et vous aurez le nom du même intervalle *redoublé :* pour tripler un intervalle simple,

ajoutez-y quatorze, etc. (V. INTERVALLE.)

RÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *déduction*, n'est guere en usage que dans le plain-chant.

REFRAIN. Terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique, publiée la premiere fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine sur la marche diatonique de la basse l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant.

On trouve (*pl.* L, *fig.* 6) cette formule chiffrée sur l'octave du mode majeur, et (*fig.* 7) sur l'octave du mode mineur.

Pourvu que le ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *regle* tant que l'auteur sera resté dans l'harmonie simple et naturelle que comporte le mode. S'il sort de cette simplicité par des accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par

des chiffres convenables ; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de ton : mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *regle de l'octave*, et cette *regle* doit s'étudier sur la basse-fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *regles* élémentaires de l'harmonie contienne une faute contre ces mêmes *regles ;* c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les lois qu'on leur donne. Cette faute est dans l'accompagnement de la sixieme note, dont l'accord chiffré d'un 6 peche contre les *regles :* car il ne s'y trouve aucune liaison, et la basse-fondamentale descend diatoniquement d'un accord parfait sur un autre accord parfait ; licence trop grande pour pouvoir faire *regle.*

On pourroit faire qu'il y eût liaison, en ajoutant une septieme à l'accord parfait de la dominante : mais alors cette septieme, devenue octave sur la note suivante, ne seroit point sauvée ; et la basse-fondamentale, descendant diatoniquement sur un accord parfait après un accord de sep-

tieme, feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixieme note l'accord de petite sixte, dont la quarte feroit liaison : mais ce seroit fondamentalement un accord de septieme avec tierce mineure, où la dissonance ne seroit pas préparée ; ce qui est encore contre les *regles.* (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer sixte-quarte sur cette sixieme note, et ce seroit alors l'accord parfait de la seconde : mais je doute que les musiciens approuvassent un renversement aussi mal entendu que celui-là ; renversement que l'oreille n'adopte point, et sur un accord qui éloigne trop l'idée de la modulation principale.

On pourroit changer l'accord de la dominante en lui donnant la sixte-quarte au lieu de la septieme, et alors la sixte simple iroit très bien sur la sixieme note qui suit : mais la sixte-quarte iroit très mal sur la dominante, à moins qu'elle n'y fût suivie de l'accord parfait ou de la septieme ; ce qui ramèneroit la difficulté. Une *regle* qui sert non seulement dans la pratique,

mais de modele pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejetées par l'oreille ; et chaque note, sur-tout la dominante, y doit porter son accord propre lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine que nos *regles* sont mauvaises, ou que l'accord de sixte, dont on accompagne la sixieme note en montant, est une faute qu'on doit corriger, et que pour accompagner régulièrement cette note comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir, celui de septieme ; non une septieme fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre septieme, seroit une faute, mais une septieme renversée d'un accord de sixte-ajoutée sur la tonique. Il est clair que l'accord de la tonique est le seul qu'on puisse insérer régulièrement entre l'accord parfait ou de septieme sur la dominante, et le même accord sur la note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'art trouvent cette correction bonne ; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront réguliere.

Régler le papier. C'est marquer sur un papier blanc les portées pour y noter la musique. (Voyez papier réglé.)

Régleur, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique. (Voy. copiste.)

Réglure, *s. f.* Maniere dont est réglé le papier. *Cette réglure est trop noire. Il y a plaisir de noter sur une réglure bien nette.* (Voyez papier réglé.)

Relation, *s. f.* Rapport qu'ont entre eux les deux sons qui forment un intervalle, considéré par le genre de cet intervalle. La *relation* est *juste* quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse* quand il est superflu ou diminué. (Voyez intervalle.)

Parmi les *fausses relations* on ne considere comme telles dans l'harmonie que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode : ainsi le triton, qui dans la mélodie est une *fausse relation*, n'en est une dans l'harmonie que lorsqu'un des deux sons qui le forment est une corde étrangere au mode. La quarte diminuée, quoique bannie de l'harmonie, n'est pas

toujours une *fausse relation.* Les octaves diminuée et superflue, étant non seulement des intervalles bannis de l'harmonie, mais impraticables dans le même mode, sont toujours de *fausses relations.* Il en est de même des tierces et des sixtes diminuée et superflue, quoique la derniere soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses relations* étoient toutes défendues : à présent elles sont presque toutes permises dans la mélodie, mais non dans l'harmonie; on peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux sons qui forment la *fausse relation* ne soit admis que comme noté de goût et non comme partie constitutive de l'accord.

On appelle encore *relation enharmonique* entre deux cordes qui sont à un ton d'intervalle le rapport qui se trouve entre le diese de l'inférieure et le bémol de la supérieure. C'est, par le tempérament, la même touche sur l'orgue et sur le clavecin; mais en rigueur ce n'est pas le même son, et il y a entre eux un intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE, *adj.* Les sons *remisses* sont ceux

qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*intense;* et il y a cette différence entre *remisse* et *bas* ou *foible*, de même qu'entre *intense* et *haut* ou *fort*, que *bas* et *haut* se disent de la sensation que le son porte à l'oreille, au lieu qu'*intense* et *remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

Renforcer, *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *doux* au *fort* ou du *fort* au très *fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue, en enflant et augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *renforcé* l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *renforcé* dans leur musique par le mot *crescendo* ou par le mot *rinforzando* indifféremment.

Rentrée, *s. f.* Retour du sujet, sur-tout après quelques pauses de silence, dans une fugue, une imitation, ou dans quelque autre dessin.

Renversé. En fait d'intervalles *renversé*

est opposé à *direct* (voyez DIRECT) ; et en fait d'accords il est opposé à *fondamental.* (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT, *s. m.* Changement d'ordre dans les sons qui composent les accords et dans les parties qui composent l'harmonie; ce qui se fait en substituant à la basse par des octaves les sons qui doivent être au-dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu, et réciproquement.

Il est certain que dans tout accord il y a un ordre fondamental et naturel qui est celui de la génération de l'accord même; mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, le rapprochement de l'harmonie, obligent souvent le compositeur de changer cet ordre en renversant les accords et par conséquent la disposition des parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manieres et quatre choses en vingt-quatre manieres, il semble d'abord qu'un accord parfait devroit être susceptible de six *renversemens*, et un accord dissonant de vingt-quatre, puisque celui-ci est composé de quatre sons, l'autre de trois, et que

le *renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'octaves. Mais il faut observer que dans l'harmonie on ne compte point pour des *renversemens* toutes les dispositions différentes des sons supérieurs tant que le même son demeure au grave : ainsi ces deux ordres de l'accord parfait, *ut mi sol* et *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *renversement* et ne portent qu'un même nom ; ce qui réduit à trois tous les *renversemens* de l'accord parfait, et à quatre tous ceux de l'accord dissonant, c'est-à-dire à autant de *renversemens* qu'il entre de différens sons dans l'accord, car les répliques des mêmes sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la basse-fondamentale se fait entendre dans la partie la plus grave, ou, si la basse-fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les accords, l'harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est renversée. *Renversement* de l'accord, quand le son fondamental

est transposé ; *renversement* de l'harmonie, quand le dessus ou quelque autre partie marche comme devroit faire la basse.

Par-tout où un accord direct sera bien placé, ses *renversemens* seront bien placés aussi quant à l'hamonie, car c'est toujours la même succession fondamentale : ainsi à chaque note de basse-fondamentale on est maître de disposer l'accord à sa volonté, et par conséquent de faire à tout moment des *renversemens* différens, pourvu qu'on ne change point la succession réguliere et fondamentale, que les dissonances soient toujours préparées et sauvées par les parties qui les font entendre, que la note sensible monte toujours, et qu'on évite les fausses relations trop dures dans une même partie. Voilà la clef de ces différences mystérieuses que mettent les compositeurs entre les accords où le dessus syncope et ceux où la basse doit syncoper, comme par exemple entre la neuvieme et la seconde : c'est que dans les premiers l'accord est direct et la dissonance dans le dessus ; dans les autres l'accord est *renversé* et la dissonance est à la basse.

A l'égard des accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *renverser*. Comme le son qu'on ajoute à la basse est entièrement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres sons, qui rend la dissonance moins dure. Que si ce son ajouté vient à être transposé dans les parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très mauvais effet, et jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre son de l'accord. Voyez au mot ACCORD les cas et le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *renversement* ne dépend que de l'étude et de l'art : le choix est autre chose; il faut de l'oreille et du goût; il y faut de l'expérience des effets divers; et quoique le choix du *renversement* soit indifférent pour le fond de l'harmonie, il ne l'est pas pour l'effet et l'expression. Il est certain que la basse-fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie et régner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre et qu'on *renverse* l'harmonie

on doit avoir de bonnes raisons pour cela; sans quoi l'on tombera dans le défaut de nos musiques récentes, où les dessus chantent quelquefois comme des basses, et les basses toujours comme des dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi et de gâter l'harmonie.

Sur l'orgue et le clavecin les divers *renversemens* d'un accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voy. FACE.)

RENVOI, *s. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la portée, lequel, correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, et de là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le point final. (Voy. POINT.)

RÉPERCUSSION, *s. f.* Répétition fréquente des mêmes sons. C'est ce qui arrive dans toute modulation bien déterminée, où les cordes essentielles du mode, celles qui composent la triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette triade,

les deux extrêmes, c'est-à-dire la finale et la dominante, qui sont proprement la répercussion du ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu, qui n'est que la répercussion du mode. (Voyez TON et MODE.)

RÉPÉTITION, *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une piece de musique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils se concertent et s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *répétitions* servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa piece et faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

RÉPLIQUE, *s. f.* Ce terme en musique signifie la même chose qu'*octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *réplique* l'unisson de la même note dans deux parties différentes. Il y a nécessairement des *répliques* à chaque accord dans toute musique à plus de quatre parties. (Voyez UNISSON.)

Répons, *s. m.* Espece d'antienne redoublée qu'on chante dans l'église romaine après les leçons de matines ou les capitules, et qui finit en maniere de rondeau par une reprise appelée *réclame.*

Le chant du *répons* doit être plus orné que celui d'une antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une mélodie mâle et grave, ni de celle qu'exige le mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le verset d'un *répons* se termine par la note finale du mode; il suffit que cette finale termine le *répons* même.

Réponse, *s. f.* C'est dans une fugue la rentrée du sujet par une autre partie après que la premiere l'a fait entendre; mais c'est sur-tout dans une contre-fugue la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez fugue, contre-fugue.)

Repos, *s. m.* C'est là terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine: si la cadence est évitée il ne peut y avoir de vrai *repos*, car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit

par là qu'il y a précisément autant d'especes de *repos* que de sortes de cadences pleines (voyez CADENCE); et ces différens *repos* produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques uns confondent mal-à-propos les *repos* avec les silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voy. SILENCE.)

REPRISE, *s. f.* Toute partie d'un air laquelle se répete deux fois sans être écrite deux fois s'appelle *reprise* : c'est en ce sens qu'on dit que la premiere *reprise* d'une ouverture est grave et la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde partie d'un air : on dit ainsi que la *reprise* du joli menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *reprise* est encore chacune des parties d'un rondeau, qui souvent en a trois et quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere.

Dans la note on appelle *reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la partie de l'air qui le précede, ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *reprises*, la grande et la petite. La

grande *reprise* se figure à l'italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la françoise par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées qui traversent toute la portée, et entre lesquelles on insere un point dans chaque espace : mais cette seconde maniere s'abolit peu-à-peu; car ne pouvant imiter tout-à-fait la musique italienne, nous en prenons du moins les mots et les signes, comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *reprise*, ainsi ponctuée à droite et à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois tant la partie qui précede que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des passe-pieds, menuets, gavottes, etc.

Lorsque la *reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précede; et lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques uns, fût

tout-à-fait établie, car elle me paroît fort commode. Voyez (*pl.* L, *fig.* 8) la figure de ces différentes *reprises.*

La petite *reprise* est lorsqu'après une grande *reprise* on recommence encore quelques unes des dernieres mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de renvoi figuré au-dessus de la portée. (Voy. RENVOI.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la derniere note d'une *reprise* se rapporte exactement pour la mesure, et à celle qui commence la même *reprise*, et à celle qui commence la *reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces notes ne remplit pas exactement la mesure, après la note qui termine une *reprise* on ajoute deux ou trois notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la mesure. Or comme à la fin d'une premiere partie on a premièrement la premiere partie à reprendre, puis la seconde partie à commencer, et que cela ne se fait pas toujours dans des temps ou parties

de temps semblables, on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la premiere *reprise*, l'une avant le signe de *reprise* avec les premieres notes de la premiere partie, l'autre après le même signe pour commencer la seconde partie; alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette premiere finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer comme nul tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *figure* 9 de la *planche* L suffira pour la faire entendre parfaitement.

Résonnance, *s. f.* Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent. (Voyez son, musique, instrument.)

Les voûtes elliptiques et paraboliques résonnent, c'est-à-dire réfléchissent le son. (Voyez écho.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche ni ses parties, comme le palais, la langue, les

dents, les levres, ne contribuent en rien au ton de la voix; mais leur effet est bien grand pour la *résonnance*. (Voyez voix.) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un instrument d'acier appelé trompe de Béarn ou guimbarde, lequel, si on le tient avec les doigts et qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun son; mais si le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un son qu'on varie en serrant plus ou moins, et qu'on entend d'assez loin, sur-tout dans le bas.

Dans les instrumens à cordes, tels que le clavecin, le violon, le violoncelle, le son vient uniquement de la corde; mais la *résonnance* dépend de la caisse de l'instrument.

Resserrer l'harmonie. C'est rapprocher les parties les unes des autres dans les moindres intervalles qu'il est possible : ainsi pour resserrer cet accord, *ut sol mi*, qui comprend une dixieme, il faut renverser ainsi, *ut mi sol*, et alors il ne comprend qu'une quinte. (Voyez accord, renversement.)

Rester, *v. n. Rester* sur une syllabe c'est la prolonger plus que n'exige la prosodie, comme on fait sous les roulades; et *rester*

sur une note, c'est y faire une tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la mesure soit oublié.

Rhythme, *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout. C'est en musique la différence du mouvement qui résulte de la vîtesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des temps.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois especes; savoir, le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du mouvement local, comme dans la danse, la démarche bien composée, les attitudes des pantomimes; et le *rhythme* des mouvemens de la voix ou de la durée relative des sons, dans une telle proportion que, soit qu'on frappe toujours la même corde, soit qu'on varie les sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée et la quantité. Cette derniere espece de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la voix peut encore

s'entendre de la parole ou du chant. Dans le premier sens, c'est du *rhythme* que naissent le nombre et l'harmonie dans l'éloquence, la mesure et la cadence dans la poésie; dans le second le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des notes, et s'appelle aujourd'hui *mesure*. (Voyez MESURE.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des anciens.

Comme les syllabes de la langue grecque avoient une quantité et des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre langue, et que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou breves, différemment combinées, le *rhythme* du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds et n'en étoit proprement que l'expression: il se divisoit ainsi qu'eux en deux temps, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois genres, même quatre et plus, selon les divers rapports de ces temps. Ces genres étoient l'*égal*, qu'ils appeloient aussi dactylique, où le *rhythme* étoit divisé en deux temps égaux; le *double*,

trochaïque ou iambique, dans lequel la durée de l'un des deux temps étoit double de celle de l'autre; le *sesquialtere*, qu'ils appeloient aussi *péonique*, dont la durée de l'un des deux temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; et enfin l'*épitrite*, moins usité, où le rapport des deux temps étoit de 3 à 4.

Les temps de ces *rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de notes longues ou breves, selon le mouvement; et dans ce sens un temps pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient : mais les deux temps conservoient toujours entre eux le rapport déterminé par le genre du *rhythme*.

Outre cela le mouvement et la marche des syllabes, et par conséquent des temps et du *rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération et de ralentissement, à la volonté du poëte, selon l'expression des paroles et le caractere des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifi-

cations possibles dans le mouvement d'un même *rhythme*, qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à la portée d'appercevoir les proportions.

Le *rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la poésie, se partageoit en trois autres genres; le *simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le *composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs especes de pieds; et le *mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *rhythmes* égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *rhythme* pouvoit être toujours uniforme, c'est-à-dire se battre à deux temps toujours égaux, comme dans les vers hexametres, pentametres, adoniens, anapestiques, etc.; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs iambiques; ou diversifié, c'est-à-dire mêlé de pieds égaux et d'inégaux, comme dans les scazons, les choriambiques, etc.

Mais dans tous ces cas les *rhythmes*, même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vîtesse selon la nature des pieds. Ainsi de deux *rhythmes* de même genre, résultant l'un de deux spondées, l'autre de deux pyrrhiques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *rhythme* ancien, non pas à la vérité comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des parties ou pour donner certains caracteres au chant, mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appelés catalectiques, qui manquoient d'une syllabe. Ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers pour suppléer à cette syllabe.

A l'égard des tenues, ils les connoissoient sans doute puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer : la pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la mesure et de l'harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les roulades, les syncopes, ni les points, à moins que les in-

strumens ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius, dans son livre *de poëmatum cantu et viribus rhythmi*, releve beaucoup le *rhythme* ancien, et il lui attribue toute la force de l'ancienne musique. Il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, et que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin, que nous négligeons : il ajoute que le langage et la poésie modernes sont peu propres pour la musique, et que nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant, c'est-à-dire jusqu'à ce que nous réformions notre langage, et que nous lui donnions, à l'exemple des anciens, la quantité et les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul pied : de sorte que nous n'avons dans notre poésie aucun *rhythme* véritable, et qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un

certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont. Ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la musique.

Le *rhythme* est une partie essentielle de la musique, et sur-tout de l'imitative. Sans lui la mélodie n'est rien; et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la mesure et la cadence? Quel est le principe par lequel ces retours, tantôt égaux et tantôt variés, affectent nos ames, et peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au métaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la mélodie tire son caractere des accens de la langue, le *rhythme* tire le sien du caractere de la prosodie; et alors il agit comme image de la parole. A quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractere rhythmique aussi bien qu'un caractere mélodieux, absolu et indépendant de la langue; comme la tristesse, qui marche par temps égaux et lents, de même que par tons remisses et bas; la joie, par temps sautillans et vites, de même que par tons aigus.

aigus et intenses : d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractere propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions, étant composées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

Rhythmique, *s. f.* Partie de l'art musical qui enseignoit à pratiquer les regles du mouvement et du rhythme, selon les lois de la rhythmopée.

La *rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir, entre les trois modes établis par la rhythmopée, le plus propre au caractere dont il s'agissoit, à connoître et posséder à fond toutes les sortes de rhythmes, à discerner et employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expressive et la plus agréable, et enfin à distinguer l'*arsis* et la *thesis*, par la marche la plus sensible et la mieux cadencée.

Rhythmopée, Ῥυθμοποιία, *s. f.* Partie de la science musicale qui prescrivoit à l'art rhythmique les lois du rhythme et de tout

cé qui lui appartient. (Voyez RHYTHME.) La *rhythmopée* étoit à la rhythmique ce qu'étoit la mélopée à la mélodie.

La *rhythmopée* avoit pour objet le mouvement ou le temps, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre et le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des mouvemens muets, appelés *orchesis*, et en général de tous les mouvemens réguliers: mais elle se rapportoit principalement à la poésie, parcequ'alors la poésie régloit seule les mouvemens de la musique, et qu'il n'y avoit point de musique purement instrumentale qui eût un rhythme indépendant.

On sait que la *rhythmopée* se partageoit en trois modes ou tropes principaux, l'un bas et serré, un autre élevé et grand, et le moyen paisible et tranquille : mais du reste les anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur musique; et ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le chant.

Rigaudon, *s. m.* Sorte de danse dont l'air se bat à deux temps, d'un mouvement gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures et commençant par la derniere note du second temps.

On trouve *rigodon* dans le Dictionnaire de l'académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un maître à danser que le nom de cette danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appeloit *Rigaud*.

Rippieno, *s. m.* Mot italien qui se trouve assez fréquemment dans les musiques d'église, et qui équivaut au mot *chœur* ou *tous*.

Ritournelle, *s. f.* Trait de symphonie qui s'emploie en maniere de prélude à la tête d'un air dont ordinairement il annonce le chant; ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même chant; ou dans le milieu, pour reposer la voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la piece.

Dans les recueils ou partitions de vieille musique italienne les *ritournelles* sont sou-

vent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle vient de l'italien *ritornello*, et signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la symphonie a pris un caractere plus brillant et presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guere à de simples répétitions ; aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.

Rôle, *s. m.* Le papier séparé qui contient la musique que doit exécuter un concertant, et qui s'appelle *partie* dans un concert, s'appelle *rôle* à l'opéra. Ainsi l'on doit distribuer une *partie* à chaque musicien et un *rôle* à chaque acteur.

Romance, *s. f.* Air sur lequel on chante un petit poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, et souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractere des paroles ; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même indépendamment de la ma-

niere de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusques aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affoiblit cette impression : il ne faut pour le chant de la *romance* qu'une voix juste, nette, qui prononce bien et qui chante simplement.

ROMANESQUE, *s. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE, *adj. pris subst.* Note blanche et ronde sans queue, laquelle vaut une mesure entiere à quatre temps, c'est-à-dire deux blanches ou quatre noires. La *ronde* est de toutes les notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois au contraire elle étoit celle qui en avoit le moins,

et elle s'appeloit sémi-breve. (Voy. SÉMI-BREVE et VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de chanson à boire, et pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, et sur lesquels tous les convives font chorus en reprenant le refrain.

RONDEAU, *s. m.* Sorte d'air à deux ou plusieurs reprises, et dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la premiere, et ainsi de suite, revenant toujours et finissant par cette même premiere reprise par laquelle on a commencé. Pour cela on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la premiere reprise convienne au commencement de toutes les autres, et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la premiere.

Les grands airs italiens et toutes nos ariettes sont en *rondeau*, de même que la plus grande partie des pieces de clavecin françoises.

Les routines sont des magasins de contresens pour ceux qui les suivent sans réflexion.

Telle est pour les musiciens celle des *rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée complete divisée en deux membres, en reprenant la premiere incise et finissant par là. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier et finissant par là. Enfin il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle, en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre amene une réflexion qui le renforce et l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve et sa confirmation dans le second; toutes les fois enfin que le pre-

mier membre contient la proposition de faire une chose, et le second la raison de la proposition ; dans ces divers cas et dans les semblables le *rondeau* est toujours bien placé.

Roulade, *s. f.* Passage, dans le chant, de plusieurs notes sur une même syllabe.

La *roulade* n'est qu'une imitation de la mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les graces du chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours et de prolonger la mélodie ; mais il faut de plus que la syllabe soit longue, que la voix en soit éclatante, et propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement et légèrement les notes de la *roulade* sans fatiguer l'organe du chanteur, ni par conséquent l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix sont les *a*, ensuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* et l'*u* sont peu sonores, encore moins les diphthongues : quant aux voyelles nasales, on n'y doit jamais faire de *roulades*. La langue italienne, pleine d'*o* et d'*a*, est beaucoup plus propre pour les

inflexions de voix que n'est la françoise ; aussi les musiciens italiens ne les épargnent-ils pas : au contraire les François, obligés de composer presque toute leur musique syllabique à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux notes une marche lente et posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes ; ce qui rend nécessairement le chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la musique françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *roulade* soit toujours hors de place dans un chant triste et pathétique : au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des accens que l'esprit ne peut trouver des paroles ; et de là vient l'usage des interjections dans toutes les langues. (Voyez NEUME.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du

chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *roulade* est une invention de la musique moderne. Il ne paroît pas que les anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux musiques, dont l'une étoit asservie à la langue, et dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *s. m.* (Voyez ROULADE.)

S.

S. Cette lettre écrite seule dans la partie récitante d'un concerto signifie *solo ;* et alors elle est alternative avec le T, qui signifie *tutti.*

SARABANDE, *s. f.* Air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, et se dansoit autrefois avec des castagnettes. Cette danse n'est plus en usage si ce n'est dans quelques vieux opéra françois. L'air de la *sarabande* est à trois temps lents.

SAUT, *s. m.* Tout passage d'un son à un autre par degré disjoint est un *saut.* Il y a *saut régulier*, qui se fait toujours sur un intervalle consonnant, et *saut irrégulier*, qui se fait sur un intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les dissonances, excepté la seconde, qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les consonnances : observation nécessaire dans la mélodie pour composer des chants faciles et agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *sauter* le ton, lorsque, donnant trop de vent dans une flûte ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser et à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le *saut* est d'une octave entiere, cela s'appelle *octavier.* (Voy. OCTAVIER.) Il est clair que pour varier les sons de la trompette et du cor-de-chasse il faut nécessairement *sauter*, et ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des octaves sur la flûte.

SAUVER, *v. a. Sauver* une dissonance, c'est la résoudre selon les regles sur une

consonnance de l'accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, et à la basse-fondamentale de l'accord dissonant, et à la partie qui forme la dissonance.

Il n'y a aucune manière de *sauver* qui ne dérive d'un acte de cadence : c'est donc par l'espece de la cadence qu'on veut faire qu'est déterminé le mouvement de la basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la partie qui forme la dissonance, elle ne doit ni rester en place, ni marcher par degrés disjoints ; mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la dissonance. Les maîtres disent que les dissonances majeures doivent monter, et les mineures descendre ; ce qui n'est pas sans exception, puisque, dans certaines cordes d'harmonie, une septieme, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'accord appelé fort incorrectement accord de septieme superflue. Il vaut donc mieux dire que la septieme ; et toute dissonance qui en dérive, doit descendre ; et que la sixte ajoutée, et toute dissonance qui en dérive, doit monter. C'est là une regle vraiment

générale et sans aucune exception. Il en est de même de la loi de *sauver* la dissonance. Il y a des dissonances qu'on ne peut préparer ; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *sauver*.

A l'égard de la note sensible, appelée improprement dissonance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la regle de *sauver* la dissonance, que par celle de la marche diatonique et de préférer le plus court chemin ; et en effet il y a des cas, comme celui de la cadence interrompue, où cette note sensible ne monte point.

Dans les accords par supposition ; un même accord fournit souvent deux dissonances, comme la septieme et la neuvieme, la neuvieme et la quarte, etc. Alors ces dissonances ont dû se préparer et doivent se *sauver* toutes deux : c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissone, non seulement sur la basse-fondamentale, mais aussi sur la basse-continue.

Scene, *s. f.* On distingue en musique lyrique la *scene* du monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul acteur dans le monologue, et qu'il y a dans la *scene* au moins deux

interlocuteurs. Par conséquent dans le monologue le caractere du chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *scenes* le chant doit avoir autant de caracteres différens qu'il y a d'interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, et communément le même style, dans toutes les choses qu'il dit; chaque acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractere qui lui soit propre et qui le distingue d'un autre acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme; la colere d'une femme a d'autres accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *Je vous aime* comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *scenes*, non seulement le caractere de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractere s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rôle : car le tour de chant d'une haute-contre est différent de celui d'une basse-taille; on met plus de gravité

dans les chants des bas-dessus, et plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoîtra bientôt à l'accent particulier du récitatif et du chant si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinde ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent et marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant et d'autres semblables qu'on parvient à produire l'illusion.

Schisma, *s. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du comma, et dont par conséquent la raison est sourde, puisque, pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 et 81.

Schoenion. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

Scholie ou Scolie, *s. f.* Sorte de chansons chez les anciens Grecs, dont les caracteres étoient extrêmement diversifiés selon les sujets et les personnes. (Voy. chanson.)

SECONDE, *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les intervalles de *seconde.*

Il y a quatre sortes de *secondes.* La premiere, appelée *seconde diminuée*, se fait sur un *ton* majeur, dont la note inférieure est rapprochée par un diese, et la supérieure par un bémol. Tel est par exemple l'intervalle du *ré* bémol à l'*ut* diese : le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384; mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le genre enharmonique, encore l'intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du tempérament. A l'égard de l'intervalle d'une note à son diese, que Brossard appelle *seconde diminuée*, ce n'est pas une *seconde*, c'est un unisson altéré.

La deuxieme, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par le sémi-ton majeur, comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa :* son rapport est de 15 à 16.

La troisieme est la *seconde majeure*, laquelle forme l'intervalle d'un *ton.* Comme ce *ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde est de 8 à 9 dans le

le premier cas, et de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre musique.

Enfin la quatrieme est la *seconde superflue*, composée d'un *ton* majeur et d'un *sémi-ton* mineur, comme du *fa* au *sol* diese : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'harmonie deux accords qui portent le nom de *seconde*. Le premier s'appelle simplement accord de *seconde :* c'est un accord de septieme renversé, dont la dissonance est à la basse ; d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la basse syncope pour la préparer. (Voy. PRÉPARER.) Quand l'accord de septieme est dominant, c'est-à-dire quand la tierce est majeure, l'accord de *seconde* s'appelle accord de triton, et la syncope n'est pas nécessaire, parceque la préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle accord de *seconde superflue :* c'est un accord renversé de celui de septieme diminuée, dont la septieme elle-même est portée à la basse. Cet accord est également bon avec ou sans syncope. (Voyez SYNCOPE.)

SÉMI. Mot emprunté du latin et qui

signifie *demi :* on s'en sert en musique, au lieu du *hémi* des Grecs, pour composer très barbarement plusieurs mots techniques moitié grecs et moitié latins.

Ce mot, au devant du nom grec de quelque intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet intervalle, mais seulement d'un *sémiton* mineur : ainsi *sémi-diton* est la tierce mineure, *sémi-diapente* est la fausse-quinte, *sémi-diatessaron* la quarte diminuée, etc.

Sémi-breve, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une valeur de note ou une mesure de temps qui comprend l'espace de deux minimes ou blanches, c'est-à-dire, la moitié d'une breve. La *sémi-breve* s'appelle maintenant ronde, parce-qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *sémi-breve* se divisoit en majeure et mineure. La majeure vaut deux tiers de la breve parfaite, et la mineure vaut l'autre tiers de la même breve : ainsi la *sémi-breve* majeure en contient deux mineures.

La *sémi-breve*, avant qu'on eût inventé

la minime, étant la note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est en quelque maniere indiquée par sa figure en losange, terminée en haut, en bas et des deux côtés par des points. Or Muris prouve, par l'autorité d'Aristote et d'Euclide, que le point est indivisible; d'où il conclut que la *sémi-breve* enfermée entre quatre points est indivisible comme eux.

Sémi-ton, *s. m.* C'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne; il vaut à-peu-près la moitié d'un *ton*.

Il y a plusieurs especes de *sémi-tons*. On en peut distinguer deux dans la pratique; le *sémi-ton* majeur et le *sémi-ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques; savoir, le *sémi-ton* maxime, le minime, et le moyen.

Le *sémi-ton* majeur est la différence de la tierce majeure à la quarte, comme *mi fa :* son rapport est de 15 à 16, et il forme le plus petit de tous les intervalles diatoniques.

Le *sémi-ton* mineur est la différence de la tierce majeure à la tierce mineure : il

se marque sur le même degré par un diese ou par un bémol. Il ne forme qu'un intervalle chromatique, et son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *sémi-tons* par la maniere de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'orgue et le clavecin ; et le même *sémi-ton* est tantôt majeur et tantôt mineur, tantôt diatonique et tantôt chromatique, selon le mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *sémi-tons* mineurs, ceux qui, se marquant par bémol ou par diese, ne changent point le degré ; et *sémi-tons* majeurs, ceux qui forment un intervalle de seconde.

Quant aux trois autres *sémi-tons* admis seulement dans la théorie, le *sémi-ton* maxime est la différence du ton majeur au *sémi-ton* mineur, et son rapport est de 25 à 27. Le *sémi-ton* moyen est la différence du *sémi-ton* majeur au *ton* majeur, et son rapport est de 128 à 135. Enfin le *sémi-ton* minime est la différence du *sémi-ton* maxime au *sémi-ton* moyen, et son rapport est de 125 à 128.

De tous ces intervalles il n'y a que le *sémi-ton* majeur qui, en qualité de seconde, soit quelquefois admis dans l'harmonie.

Sémi-tonique, *adj.* Echelle *sémi-tonique* ou *chromatique.* (Voyez échelle.)

Sensibilité, *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre. (Voyez goût.)

Sensible, *adj. Accord sensible* est celui qu'on appelle autrement *accord dominant.* (Voyez accord.) Il se pratique uniquement sur la dominante du *ton*, de là lui vient le nom d'*accord dominant;* et il porte toujours la note *sensible* pour tierce de cette dominante, d'où lui vient le nom d'*accord sensible:* voyez accord. A l'égard de la note *sensible*, voyez note.

Septieme, *adj. pris subst.* Intervalle dissonant renversé de la seconde, et appelé par les Grecs *heptachordon*, parcequ'il est formé de sept sons ou de six degrés

diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La premiere est la *septieme mineure*, composée de quatre *tons*, trois majeurs et un mineur, et de deux sémi-tons majeurs, comme de *mi* à *ré ;* et chromatiquement de dix sémi-tons, dont six majeurs et quatre mineurs : son rapport est de 5 à 9.

La deuxieme est la *septieme majeure*, composée diatoniquement de cinq tons, trois majeurs et deux mineurs, et d'un sémi-ton majeur, de sorte qu'il ne faut plus qu'un sémi-ton majeur pour faire une octave, comme d'*ut* à *si ;* et chromatiquement d'onze sémi-tons, dont six majeurs et cinq mineurs : son rapport est de 8 à 15.

La troisieme est la *septieme diminuée :* elle est composée de trois *tons*, deux mineurs et un majeur ; et de trois sémi-tons majeurs, comme de l'*ut* diese au *si* bémol : son rapport est de 75 à 128.

La quatrieme est la *septieme superflue :* elle est composée de cinq tons, trois mineurs et deux majeurs, un sémi-ton majeur et un sémi-ton mineur, comme du *si* bémol au *la* diese ; de sorte qu'il ne lui

manque qu'un comma pour faire une octave : son rapport est de 81 à 160. Mais cette derniere espece n'est point usitée en musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoniques.

Il y a trois accords de *septieme.*

Le premier est fondamental, et porte simplement le nom de *septieme :* mais quand la tierce est majeure et la *septieme* mineure, il s'appelle accord sensible ou dominant. Il se compose de la tierce, de la quinte et de la *septieme.*

Le second est encore fondamental, et s'appelle accord de *septieme diminuée.* Il est composé de la tierce mineure, de la fausse-quinte, et de la *septieme diminuée* dont il prend le nom, c'est-à-dire de trois tierces mineures consécutives ; et c'est le seul accord qui soit ainsi formé d'intervalles égaux: il ne se fait que sur la note sensible. (Voy. ENHARMONIQUE.)

Le troisieme s'appelle accord de *septieme superflue.* C'est un accord par supposition, formé par l'accord dominant, au-dessous duquel la basse fait entendre la tonique.

Il y a encore un accord de *septieme et*

sixte, qui n'est qu'un renversement de l'accord de neuvieme. Il ne se pratique guere que dans les points d'orgue à cause de sa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE, *s. f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de musique instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle aussi *sérénades* les pieces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *sérénades* est passée depuis long-temps, ou ne dure plus que parmi le peuple; et c'est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse.

Ce mot, italien d'origine, vient sans doute de *sereno*, ou du latin *serum*, le soir. Quand le concert se fait sur le matin ou à l'aube du jour, il s'appelle *aubade*.

SERRÉ, *adj.* Les intervalles *serrés* dans les genres épais de la musique grecque sont le premier et le second de chaque tétracorde. (Voyez ÉPAIS.)

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens musiciens dans la composition

des mots servant à exprimer différentes sortes de mesures.

Ils appeloient donc *sesqui-alteres* les mesures dont la principale note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire, c'est-à-dire trois des notes dont elle n'auroit autrement valu que deux : ce qui avoit lieu dans toutes les mesures triples; soit dans les majeures, où la breve, même sans point, valoit trois sémi-breves; soit dans les mineures, où la sémi-breve valoit trois minimes, etc.

Ils appeloient encore *sesqui-octave* le triple marqué par ce signe C $\frac{2}{8}$.

Double *sesqui-quarte*, le triple marqué C $\frac{2}{4}$, et ainsi des autres.

Sesqui-diton ou *hémi-diton*, dans la musique grecque, est l'intervalle d'une tierce majeure diminuée d'un sémi-ton, c'est-à-dire une tierce mineure.

Sextuple, *adj.* Nom donné assez improprement aux mesures à deux temps, composées de six notes égales, trois pour chaque temps. Ces sortes de mesures ont été appelées encore plus mal-à-propos par quelques uns *mesures à six temps.*

On peut compter cinq especes de ces mesures *sextuples*, c'est-à-dire autant qu'il y a de différentes valeurs de notes, depuis celle qui est composée de six rondes ou sémi-breves, appelée en France *triple de six pour un*, et qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appelée *triple de six pour seize*, composée de six doubles croches seulement, et qui se marque ainsi, $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies; et en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de notes sont moins des mesures différentes que des modifications de mouvement dans la même espece de mesure; ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'air, qu'avec tout ce fatras de chiffres et de notes, qui ne servent qu'à embrouiller un art déja assez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMPS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des sept syllabes dont on se sert en France pour solfier les notes. Gui Arétin, en composant sa gamme, n'inventa que six de ces syllabes, parcequ'il ne fit que changer en hexacordes les tétracor-

des des Grecs, quoiqu'au fond sa gamme fût, ainsi que la nôtre, composée de sept notes. Il arriva de là que, pour nommer la septieme, il falloit à chaque instant changer les noms des autres et les nommer de diverses manieres : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *si*, sur la gamme duquel un musicien, nommé *de Nivers*, fit au commencement du siecle un ouvrage exprès.

Brossard, et ceux qui l'ont suivi, attribuent l'invention du *si* à un autre musicien, nommé *Le Maire*, entre le milieu et la fin du dernier siecle ; d'autres en font honneur à un certain *Van-der-Putten ;* d'autres remontent jusqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330 ; et le cardinal Bona dit que dès l'onzieme siecle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une note aux six de Gui, pour éviter les difficultés des nuances et faciliter l'étude du chant.

Mais, sans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona, plus récent de cinq siecles, a pu se tromper, il est même aisé

de prouver que l'invention du *si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parceque je ne le connois point. Reste Le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur. Mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septieme syllabe, et qui en a ajouté une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre : car on trouve en plusieurs endroits des écrits du P. Mersenne la nécessité de cette septieme syllabe pour éviter les muances ; et il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septieme syllabe à-peu-près dans le même temps, et entre autres Gilles Grand-Jean, maître écrivain de Sens ; mais que les uns nommoient cette syllabe *ci*, d'autres *di*, d'au-

tres *ni*, d'autres *si*, d'autres *za*, etc. Même avant le P. Mersenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, moine olivétan, imprimé en 1614, et intitulé *Cartella di Musica*, l'addition de la même septieme syllabe : il l'appelle *bi* par béquarre, *ba* par bémol, et il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste tout au plus à avoir écrit ou prononcé *si*, au lieu d'écrire ou prononcer *bi* ou *ba*, *ni* ou *di :* et voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste l'usage du *si* n'est connu qu'en France, et, malgré ce qu'en dit le moine Banchiéri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

Sicilienne, *s. f.* Sorte d'air à danser dans la mesure à six-quatre ou six-huit, d'un mouvement beaucoup plus lent mais encore plus marqué que celui de la gigue.

Signes, *s. m.* Ce sont en général tous les divers caracteres dont on se sert pour noter la musique. Mais ce mot s'entend plus particulièrement des dieses, bémols, béquarres, points, reprises, pauses, guidons, et autres petits caracteres détachés, qui, sans être

de véritables notes, sont des modifications des notes et de la maniere de les exécuter.

Silences, *s. m.* Signes répondant aux diverses valeurs des notes, lesquels, mis à la la place de ces notes, marquent que tout le temps de la valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de notes différentes depuis la maxime jusqu'à la quadruple croche, il n'y a cependant que neuf caracteres différens pour les *silences;* car celui qui doit correspondre à la maxime a toujours manqué, et pour en exprimer la durée on double le bâton de quatre mesures équivalant à la longue.

Ces divers *silences* sont donc, 1. le bâton de quatre mesures, qui vaut une longue; 2. le bâton de deux mesures, qui vaut une breve ou quarrée; 3. la pause, qui vaut une sémi-breve ou ronde; 4. la demi-pause, qui vaut une minime ou blanche; 5. le soupir, qui vaut une noire; 6. le demi-soupir, qui vaut une croche; 7. le quart-de-soupir, qui vaut une double croche; 8. le demi-quart-de-soupir, qui vaut une triple croche; 9. et enfin le seizieme-de-soupir, qui vaut une quadruple croche. Voyez les figures de tous ces *silences* (*pl.* D, *fig.* 9.)

Il faut remarquer que le point n'a pas lieu parmi les *silences* comme parmi les notes : car bien qu'une noire et un soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le soupir pour exprimer la valeur d'une noire pointée ; mais on doit, après le soupir, écrire encore un demi-soupir. Cependant, comme quelques uns pointent aussi les *silences*, il faut que l'exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE, *s. f.* Dans les doubles et dans les variations, le premier couplet ou l'air original tel qu'il est d'abord noté s'appelle le *simple*. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE, *s. f.* La seconde des deux consonnances imparfaites, appelée par les Grecs *hexacorde*, parceque son intervalle est formé de six sons ou de cinq degrés diatoniques. La *sixte* est bien une consonnance naturelle, mais seulement par combinaison ; car il n'y a point dans l'ordre des consonnances de *sixte* simple et directe.

A ne considérer les *sixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre sortes, deux consonnantes et deux dissonantes.

Les consonnantes sont, 1°. la *sixte mi-*

neure, composée de trois *tons* et de deux sémi-tons majeurs, comme *mi ut ;* son rapport est de 5 à 8 : 2°. la *sixte majeure*, composée de quatre *tons* et un sémi-ton majeur, comme *sol mi ;* son rapport est de 3 à 5.

Les *sixtes* dissonantes sont, 1°. la *sixte diminuée*, composée de deux *tons* et trois sémi-tons majeurs, comme *ut* diese, *la* bémol, et dont le rapport est de 125 à 192 ; 2°. la *sixte superflue*, composée de quatre *tons*, un sémi-ton majeur et un sémi-ton mineur, comme *si* bémol et *sol* diese. Le rapport de cette *sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers intervalles ne s'emploient jamais dans la mélodie, et la *sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'harmonie.

Il y a sept accords qui portent le nom de *sixte*. Le premier s'appelle simplement accord de *sixte*. C'est l'accord parfait dont la tierce est portée à la basse. Sa place est sur la médiante du ton, ou sur la note sensible, ou sur la sixieme note.

Le second s'appelle accord de *sixte-quarte*. C'est encore l'accord parfait dont

la quinte est portée à la basse : il ne se fait guere que sur la dominante ou sur la tonique.

Le troisieme est appelé accord de *petite-sixte*. C'est un accord de septieme, dont la quinte est portée à la basse. La *petite-sixte* se met ordinairement sur la seconde note du ton, ou sur la sixieme.

Le quatrieme est l'accord de *sixte-et-quinte* ou *grande-sixte*. C'est encore un accord de septieme, mais dont la tierce est portée à la basse. Si l'accord fondamental est dominant, alors l'accord de *grande-sixte* perd ce nom et s'appelle accord de *fausse-quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-sixte* ne se met communément que sur la quatrieme note du ton.

Le cinquieme est l'accord de *sixte-ajoutée* : accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande-sixte*, de tierce, de quinte, *sixte-majeure*, et qui se place de même sur la tonique ou sur la quatrieme note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la maniere de les sauver: car si la quinte descend et que la *sixte* reste, c'est l'accord de *grande-sixte*, et

la basse fait une cadence parfaite ; mais si la quinte reste et que la *sixte* monte, c'est l'accord de *sixte-ajoutée*, et la basse-fondamentale fait une cadence irréguliere. Or, comme après avoir frappé cet accord on est maître de le sauver de l'une de ces deux manieres, cela tient l'auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'accord jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé ; et c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *double-emploi.* (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le sixieme accord est celui de *sixte-majeure* et *fausse-quinte*, lequel n'est autre chose qu'un accord de *petite-sixte* en mode mineur, dans lequel la *fausse-quinte* est substituée à la quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un accord de *septieme diminuée* dans lequel la tierce est portée à la basse. Il ne se place que sur la seconde note du ton.

Enfin le septieme accord de *sixte* est celui de *sixte-superflue.* C'est une espece de *petite-sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixieme note d'un ton mineur descendant sur la dominante : comme alors

la *sixte* de cette sixieme note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un diese. Alors cette *sixte-superflue* devient un accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquieme des six syllabes inventées par l'Arétin pour prononcer les notes de la gamme. Le *sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez GAMME.)

SOLFIER, *v. n.* C'est en entonnant des sons prononcer en même temps les syllabes de la gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeler ces intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *solfier* quatre syllabes ou dénominations des notes, qu'ils répétoient à chaque tétracorde, comme nous en répétons sept à chaque octave. Ces quatre syllabes étoient les suivantes, *te, ta, thè, tho.* La premiere répondoit au premier

son ou à l'hypate du premier tétracorde et des suivans ; la seconde, à la parhypate ; la troisieme, au lichanos ; la quatrieme, à la nete : ainsi de suite en recommençant. Maniere de *solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, et que les sons homologues, gardant et les mêmes rapports et les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de quatre en quatre, comme chez nous d'octave en octave, prouve en même temps que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre et s'établissoit sur des principes tout différens.

Gui d'Arezzo, ayant substitué son hexacorde au tétracorde ancien, substitua aussi pour le *solfier* six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces six syllabes sont les suivantes, *ut ré mi fa sol la*, comme chacun sait, de l'hymne de saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'air de cette hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'église romaine n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les sons qui les por-

tent dans cette hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa gamme. On trouve dans un ancien manuscrit conservé dans la bibliotheque du chapitre de Sens, cette hymne, telle probablement qu'on la chantoit du temps de l'Arétin, et dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au son correspondant de la gamme, comme on peut le voir (*pl.* G, *fig.* 2), où j'ai transcrit cette hymne en notes de plain chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Gui ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *pro to do no tu a* au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Gui l'emporterent et furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la gamme, et non par les syllabes: en sorte que la note qu'en *solfiant* nous appelons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appelons *ut*, ils l'appellent C. Pour les notes diésées ils ajoutent une *s* à la lettre, et prononcent

cette *s*, *is;* en sorte, par exemple, que pour *solfier ré* diese, ils prononcent *dis.* Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant bémol; lorsqu'il est béquarre, il est H. Ils ne connoissent en *solfiant* de bémol que celui-là seul; au lieu du bémol de toute autre note ils prennent le diese de celle qui est au-dessous: ainsi pour *la* bémol ils *solfient* G*s;* pour *mi* bémol, D*s*, etc. Cette maniere de *solfier* est si dure et si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir et devenir toutefois grand musicien.

Depuis l'établissement de la gamme de l'Arétin on a essayé en différens temps de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois premieres est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la maniere de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, et il nommoit les huit notes de l'octave par les huit syllabes suivantes, *pa ra ga da so bo lo do.* Ces noms n'ont pas plus passé que les notes: mais pour la syllabe *do* elle étoit antérieure à M. Sauveur; les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *solfier*, quoiqu'ils nomment *ut*

et non pas *do* dans la gamme. Quant à l'addition du *si*, voyez *si*.

A l'égard des notes altérées par diese ou par bémol, elles portent le nom de la note au naturel, et cela cause dans la maniere de *solfier* bien des embarras, auxquels M. de Boisgelou s'est proposé de remédier en ajoutant cinq notes pour compléter le système chromatique et donnant un nom particulier à chaque note. Ces noms avec les anciens sont en tout au nombre de douze, autant qu'il y a de cordes dans ce système; savoir, *ut de re ma mi fa si sol be la sa si.* Au moyen de ces cinq notes ajoutées et des noms qu'elles portent, tous les bémols et les dieses sont anéantis, comme on le pourra voir au mot *système* dans l'exposition de celui de M. de Boisgelou.

Il y a diverses manieres de *solfier;* savoir, par muances, par transposition, et au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL et TRANSPOSITION.) La premiere méthode est la plus ancienne; la seconde est la meilleure; la troisieme est la plus commune en France. Plusieurs nations ont gardé dans

les muances l'ancienne nomenclature des six syllabes de l'Arétin : d'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *solfient* sur ces quatre syllabes seulement, *mi fa sol la.* Les François au contraire ont ajouté une syllabe pour renfermer sous des noms différens tous les sept sons diatoniques de l'octave.

Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin sont considérables ; car faute d'avoir rendu complete la gamme de l'octave, les syllabes de cette gamme ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, ni même des intervalles déterminés. Par les muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un sémi-ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la gamme, etc. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'est encore pis par la méthode angloise : on trouve à chaque instant différens intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, et les mêmes noms de notes y reviennent à toutes les quartes, comme parmi les Grecs ; au lieu de n'y

revenir qu'à toutes les octaves, selon le système moderne.

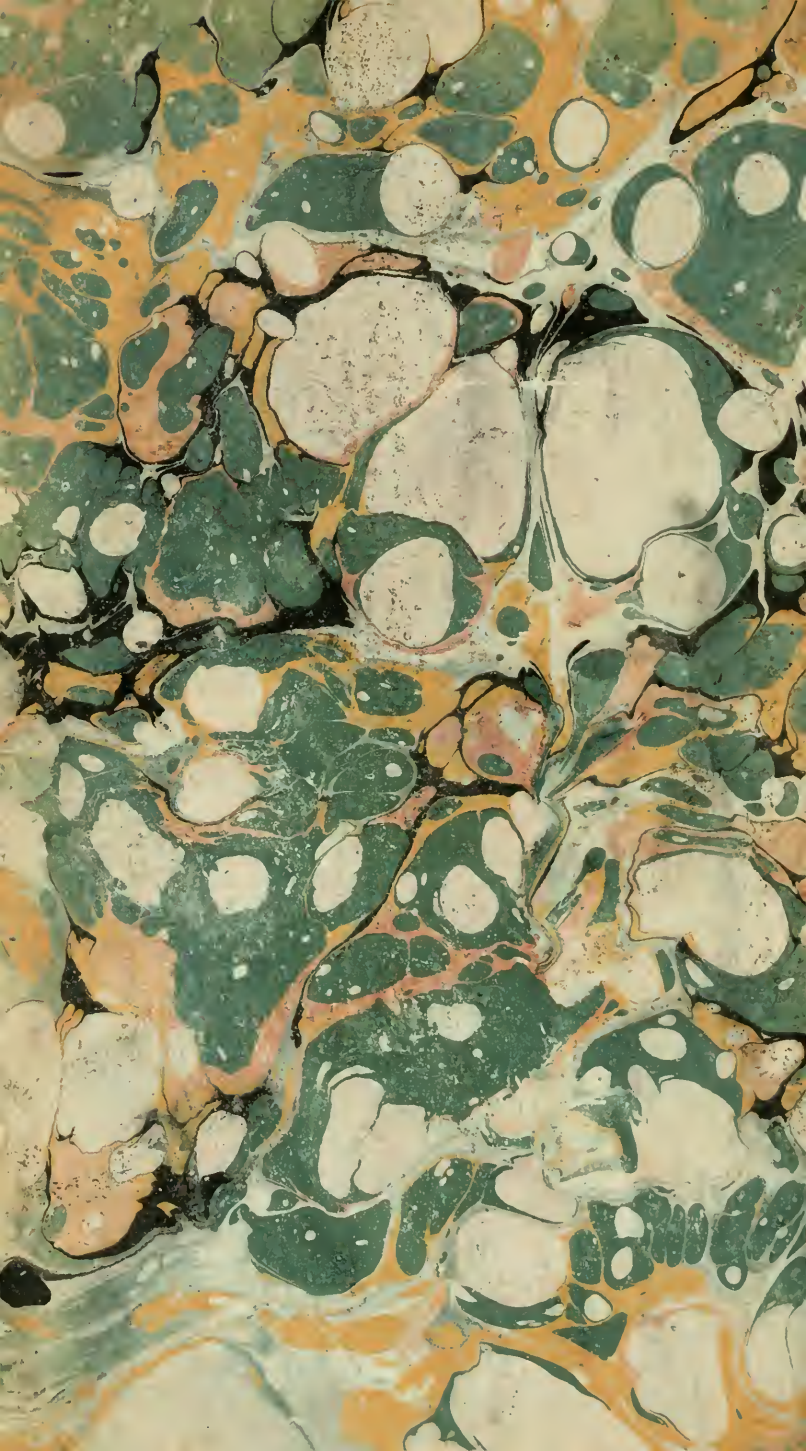
La maniere de *solfier* établie en France par l'addition du *si* vaut assurément mieux que tout cela ; car la gamme se trouvant complete, les nuances deviennent inutiles, et l'analogie des octaves est parfaitement observée. Mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes et déterminés sur les touches du clavier ; en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les degrés d'un ton transposé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les dieses ou bémols de la clef, qui ôte aux noms des notes l'expression intervalles qui leur sont propres, et qui efface enfin, autant qu'il est possible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *ré* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du clavier, mais telle ou telle corde du ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut*, je l'appelle C ; celle

que vous appelez *ré*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très nettement la fondamentale d'un ton. Mais ce ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour comment vous nommez la tonique que je nomme *ut*, et la seconde note que je nomme *ré*, et la médiante que je nomme *mi :* car ces noms relatifs au ton et au mode sont essentiels pour la détermination des idées et pour la justesse des intonations. Qu'on y réfléchisse bien, et l'on trouvera que ce que les musiciens françois appellent *solfier au naturel* est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, et sûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit sentir au contraire, que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le mode est transposé.

On a en Italie un recueil de leçons à *solfier* appelées *solfeggi*. Ce recueil, composé par le célebre Léo pour l'usage des commençans, est très estimé.

Solo, *adj. pris substantiv.* Ce mot italien

s'est francisé dans la musique, et s'applique à une piece ou à un morceau qui se chante à voix seule, ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple accompagnement de basse ou de clavecin; et c'est ce qui distingue le *solo* du *récit*, qui peut être accompagné de tout l'orchestre. Dans les pieces appelées *concerto* on écrit toujours le mot *solo* sur la partie principale quand elle récite.

Fin du vingt-unieme volume.